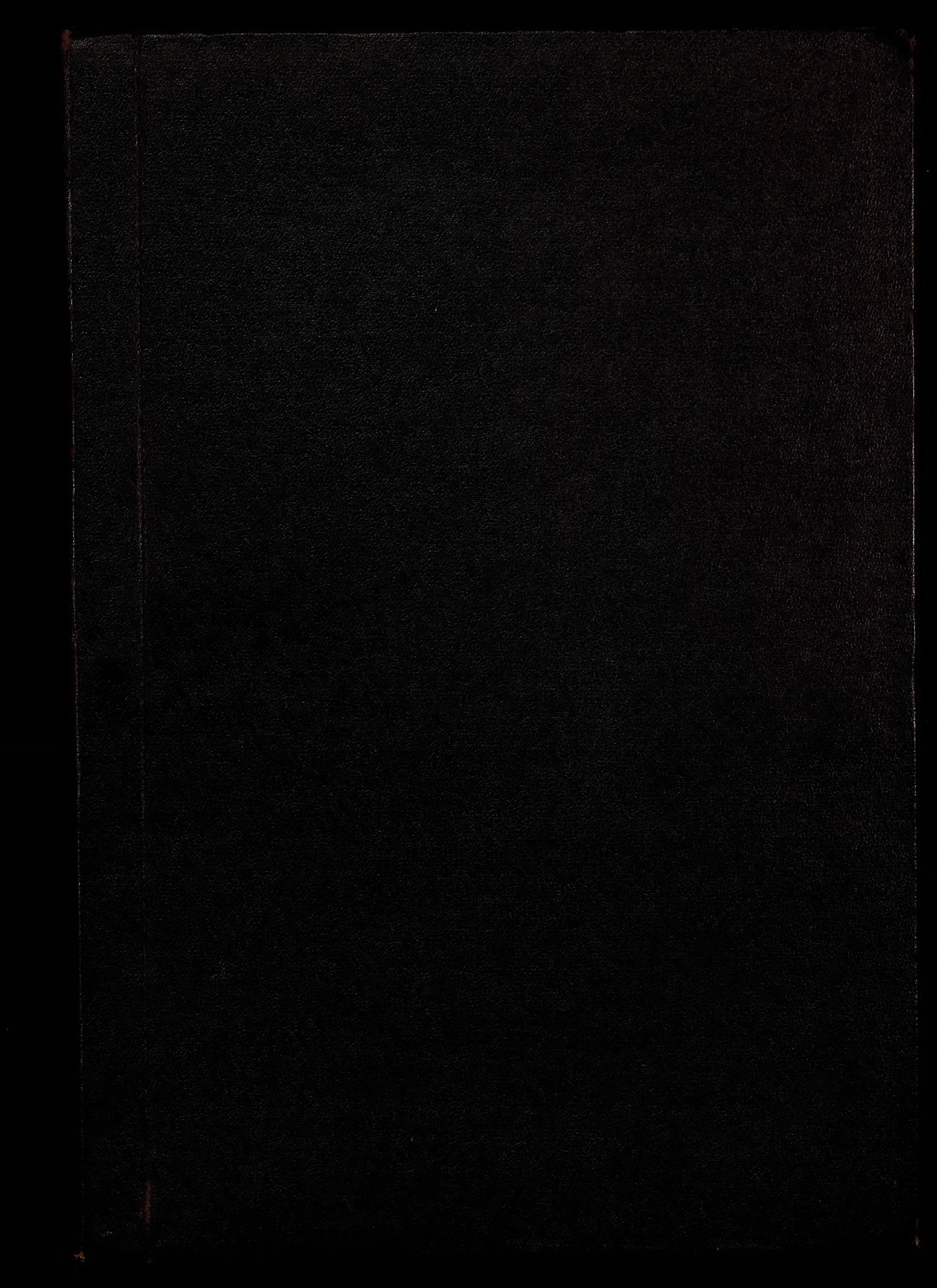
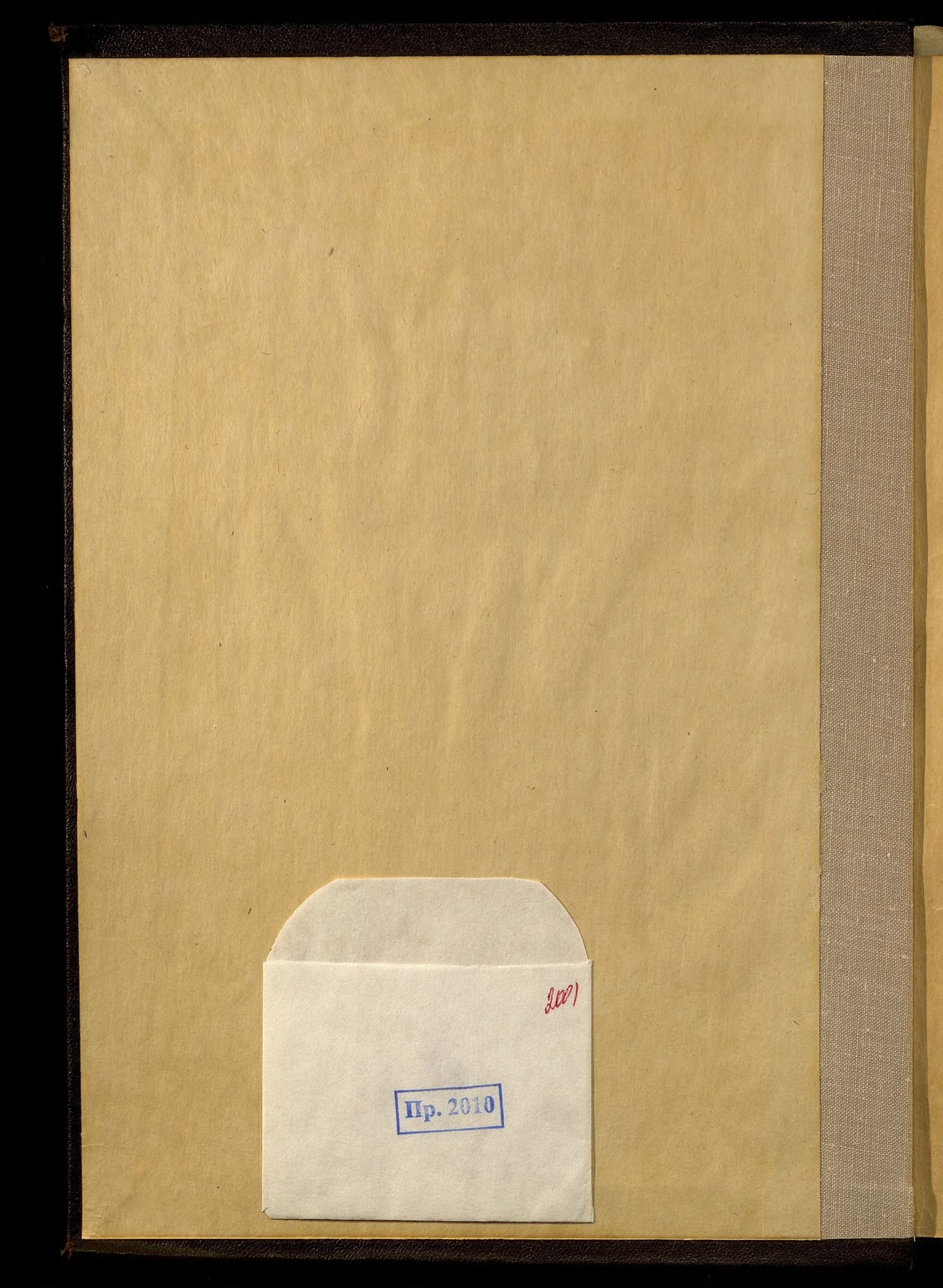



2001
Пр. 2010

75(09)
С 247

А·Н·СВИРИН



ДРЕВНЕРУССКАЯ МИНИАТЮРА



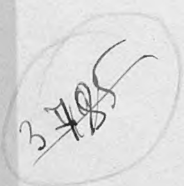
НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА
Уральского
Госуниверситета
г. Свердловск

Государственное издательство
ИСКУССТВО

МОСКВА

1950





Среди различных видов древнерусского искусства миниатюра является той областью, которая осталась наименее изученной. Достаточно сказать, что у нас нет ни одного сводного труда по ее истории, весьма незначительно также число специальных публикаций, посвященных отдельным иллюстрированным рукописям. Изучение последних велось преимущественно по двум линиям — по линии филологического анализа текста и по линии разбора орнаментальных украшений. Здесь русская наука может гордиться рядом образцовых исследований Ф. И. Буслаева, В. В. Стасова, В. Н. Щепкина, А. И. Соболевского. К сожалению, все эти ученые сравнительно мало внимания уделяли лицевым изображениям. Последними вплотную занялись Е. К. Редин, Н. П. Лихачев, Д. В. Айналов, перу которых принадлежит ряд ценных статей и монографий. Но и в их работах мы не найдем сколько-нибудь систематического изложения хода развития русской миниатюры. Книга А. Н. Свирина ставит себе задачей заполнить этот зияющий пробел в истории древнерусского искусства. В ней впервые читатель найдет подробный обзор памятников русской миниатюры, сгруппированных по школам и расположенных в строго хронологическом порядке.

Миниатюра является важнейшим источником для изучения средневекового искусства. Учитывая огромное количество погибших произведений средневековой монументальной и станковой живописи, приходится признать, что она освещает часто такие этапы развития, которые теперь не представлены ни одним памятником. Имея к тому же приписки с указаниями имени писца и заказчиков, даты и места исполнения, рукописи с лицевыми изображениями служат великолепной опорной точкой для выяснения облика отдельных школ и для классификации всего материала (включая и произведения станковой и монументальной живописи) по топографическим группам. В этом разрезе миниатюра представляет совсем особый интерес для исследователя древнерусского искусства. Но этим отнюдь не исчерпывается ее ценность. Миниатюру следует рассматривать и как первоклассный исторический документ, бросающий яркий свет на жизнь наших отдаленных предков, и как органическую часть сложного книжного организма, возникавшего в средние века в результате кропотливейшей работы, и прежде всего как произведение высокого искусства, целиком сохраняющее свое значение и сегодня.

Стараниями советских археологов убедительно доказана прямая связь миниатюр, иллюстрировавших отдельные летописные списки, с жизнью и ее запросами. В этом отношении древнерусская миниатюра разнообразнее и богаче станковой и монументальной живописи, которые были скованы традиционными канонами и которые обычно пользовались условными, веками отстоявшимися типами. Миниатюра же, как искусство более гибкое и подвижное, часто отображала русский быт и русские нравы. Вот почему можно так успешно изучать по ее памятникам формы древнерусского жилища и оружия, покрои одежд, характер утвари, внешнюю сторону обрядов и т. д. Здесь с миниатюрой, как с историческим

источником, могут поспорить лишь клейма лучших из житийных икон. Но и они обычно сильно уступают миниатюрам, которые приобретают особую обстоятельность в XVI и XVII веках, когда они насыщаются множеством занимательнейших деталей, позволяющих проникнуть в ту бытовую сторону жизни русских людей, которая не нашла себе почти никакого отражения в монументальном искусстве.

Древнерусские писцы и миниатюристы были великими искусниками в изготовлении книги. К сожалению, большинство старых рукописей дошло до нас с обрезанными полями, так что их пропорции оказались искаженными. Но те немногие рукописи, которые сохранились в неизмененном виде, всегда поражают строгой соразмерностью шрифта, заставок, инициалов, миниатюр и полей. Это не случайное сочетание отдельных элементов, а единый книжный организм, тем более совершенный, чем крупнее были создававшие его художники. И в таких рукописях, как евангелие Кошки и евангелие Хитрово, русское книжное искусство подымается особенно высоко, намного превосходя работы прославленных в средние века константинопольских мастеров.

Кто занимался древнерусскими рукописями, тому хорошо знакомо чувство волнения, которое охватывает исследователя, когда он перелистывает тугие листы пергамента старого манускрипта. Каждая страница дарит ему неожиданности. Прелестные заставки чередуются с занимательными инициалами, монументальные миниатюры во весь лист с разбросанными в тексте небольшими картинками. И чем более погружаешься в эти русские миниатюры, тем более они кажутся интересными и привлекательными. Инициалы как бы оживают на глазах, в их прихотливых ременных плетениях начинают вырисовываться контуры животных и человеческих фигур. Мы находим здесь и гусляров с гуслями, и охотников с соколами, и слуг с кувшинами и рогами, и писцов перед книгами, и рыбаков с сетями, и скоморохов, и трубачей. И хотя человеческая фигура сильнейшим образом стилизуется, подчиняясь отвлеченному ритму ременных плетений, она все же несет на себе печать живого наблюдения, в ней всегда есть здоровое реалистическое ядро. Более условен композиционный строй больших миниатюр, в которых (особенно если они религиозного содержания) всегда ощущается сила традиции. Но и в миниатюрах нетрудно найти щедро разбросанные рукою художника живые черты, навеянные самой действительностью. Так, внимательно вглядываясь в страницы старых рукописей, начинаешь в них открывать такие красоты, которые совершенно ускользали при беглом с ними знакомстве. И вот искусство, дотоле казавшееся скованным церковной догмой, внезапно обретает свой глубокий жизненный смысл, свою реальную сердцевину. С этого момента древнерусская миниатюра становится в глазах самого предубежденного скептика живым и действенным искусством, очарованию которого трудно не поддаться.

Если книга А. Н. Свирина научит широкие круги читателей полюбить и понять далекий нам мир древнерусской миниатюры, то она выполнит тем самым свою основную задачу.

В. Лазарев

Введение

В русской художественной культуре искусство книги по достоинству занимает одно из видных мест. Оно отражает в своей истории все основные сдвиги и изменения стиля искусства русского народа. От произведений, напоминающих тончайшие перегородчатые эмали, до произведений, близких по стилю к монументальной живописи, — таков объем возможностей искусства книги. Миниатюры, помимо своего художественного значения как иллюстрации рукописей, служат одним из основных вспомогательных источников для изучения станковой живописи [1]. Они не были подвергнуты, за очень редким исключением, позднейшим реставрациям или дополнениям, которые могли бы исказить их документальность, а потому иллюстрации летописей, житий, псалтырей и других книг представляют собой исторический документ громадной ценности, отражающий те или иные стороны жизни данной эпохи.

Художественный облик русской рукописной книги слагается из миниатюр, заставок, концовок, заглавных букв, почерка, которым написан текст, а также размеров и пропорций листа и полей.

Термин „заставка“, или „заставица“, известен уже в XI веке. По технике заставки различались: писанные на золоте и на красках. Было также деление их и по форме: на кресчатые, кружчатые, клетчатые, клинчатые, травчатые и фрязские. Существует указание, что писцы гордились и щеголяли друг перед другом, изощряясь в писании заставок.

Древнерусская палеография знает три основных хронологически сменявшихся почерка: 1) древнейший славянский устав, как и его византийский источник, — медленное, торжественное письмо; 2) полуустав — мельче, проще устава, в нем требования красоты заменяются требованиями четкости, он употребляется в эпоху, когда письменность приобретает более широкое литературное развитие; 3) ско-

пись — особый вид письма, имеющий целью исключительно экономию времени[2]. Под руками опытных переписчиков, владевших в совершенстве техникой письма, тонко чувствовавших строение каждой буквы, ее художественные возможности, текст превращается в законченное художественное целое. Размещение элементов книги на поверхности листа, пропорциональное соотношение их с его размерами, красочная гамма орнаментальных мотивов делают древнерусскую лицевую рукопись подлинным произведением искусства.

Обычай украшать книги восходит к глубокой древности. У писателей I века нашей эры есть сравнения страниц книг со стенными украшениями — очевидно, фресками[3]. Таким образом, повидимому, уже в то время существовала связь монументального искусства с искусством книги.

Принятие христианства в X веке приобщило Киевскую Русь к византийской культуре вообще и к искусству в частности. Летописи сообщают о приезде из Корсуня священников с иконами, книгами и церковной утварью. Произведения византийского книжного искусства, часто в болгарской переработке, послужили ценным материалом для русских переписчиков и художников книги. Начальная пора русского искусства XI века еще мало изучена. Впервые древнерусские рукописи XI—XIII веков были показаны как произведения искусства в 1856 году на выставке в Публичной библиотеке в Петербурге. Эта выставка побудила В. В. Стасова к составлению альбома славянского и восточного орнамента рукописей[4]. Двадцатипятилетний труд над этим альбомом закончился изданием его на государственные средства в 1886 году. Этот громадный альбом, состоящий из 150 цветных таблиц, служит до настоящего времени чрезвычайно полезным пособием по изучению русского и славянского книжного искусства. Вышедший в свет труд Стасова вызвал ряд очень обстоятельных и ценных самих по себе рецензий таких ученых, как профессор Ф. И. Буслаев[5], академик И. В. Ягич[6] и другие.

Не только вопросы древнерусской палеографии, но и миниатюры как с точки зрения их исторической документальности, так и художественной стали привлекать большое внимание.

Еще в 1877 году в Петербурге, по инициативе П. П. Вяземского, возникло Общество любителей древней письменности. Одной из особенно важных сторон деятельности этого общества являлись безукоризненные издания самых замечательных памятников древнерусской письменности, а также огромное количество посвященных им исследований.

В 1912 году было издано Архангельское евангелие 1092 года (библиотека им. Ленина), причем точно воспроизведен внешний вид рукописи, начиная от переплета и до пятен на страницах и их обгорелых краев включительно. В печати того времени отмечалось, что этот муляж трудно отличить от оригинала.

В 1921 году в историко-художественном музее в Загорске (бывшая Троицкая лавра) была открыта небольшая, но важная в научном отношении выставка[7] — „Древнерусская книга XII—XVII веков“.

Выставка была устроена исключительно из рукописей библиотеки и ризницы бывшей Троицкой лавры. Были показаны малоизвестные или совсем неизвестные произведения русского книжного искусства. Среди замечательных рукописей была выставлена Хроника Георгия Амартола, которая являлась уже предметом изучения некоторых ученых, псалтырь Грозного (XIV век), евангелие Хитрово (XV век), Христианская топография Козьмы Индикоплова (XVI век)— экземпляр, принадлежавший одному из предков А. С. Пушкина. Кроме того, были показаны наиболее интересные переплеты рукописей. В связи с выставкой была издана небольшая общедоступная брошюра „Древнерусская книга“. Затем в 1923 году была открыта большая выставка в Румянцевском музее (ныне библиотека им. Ленина) — „Искусство книги по собраниям Румянцевского музея“, состоявшая из рукописей с XI до XVIII века. На этой выставке с большой убедительностью было показано все необыкновенное богатство и художественное со-

вершенство произведений книжного искусства древней Руси.

Дошедшее до наших дней количество древних рукописей составляет лишь ничтожную часть того, что создавалось и было тогда в употреблении. Пожары, неприятельские нашествия, постоянно разорявшие Русь, уничтожали книги, иконы и церковную утварь. Летописи, отмечая такие пожары, всегда упоминают о гибели книг. Так, в Новгородской летописи говорится: „Икон не всех успеша выносить, ни книг“ [8] — выражение, ставшее обычным, когда речь идет о пожаре.

По статистическим данным, из общего количества уцелевших древнерусских книг XI—XIV веков более половины приходится на долю Новгорода и его пригородов [9].

До второй половины XIV века книги писались на пергаменте, то есть на коже. Пергамент („мех“, „кожа“, „хоратья“, „хартия“) стоил очень дорого, иногда его привозили из-за границы, что отражалось на цене книг. Например, лист пергамента в $^1/_8$ стоил 90 копеек [10]. В конце XIV века рукописи стали писать на привозной бумаге. Наиболее ранние сведения о стоимости переписки книг относятся к XIV веку; из них можно заключить, что цена книги в 160 листов без переплета была выше 200 рублей [11]. Орудием письма служили гусиные, а иногда и павлиньи перья. Писались книги чернилами [12], изготовлявшимися из чернильных орешков, вишневого клея, меда кислого и пресного, причем древние рецепты указывают, что материалы должны быть высокого качества, — так, мед должен быть „добрым“, то есть хорошим. После длительного и сложного приготовления получались замечательные, стойкие чернила, не изменявшие цвета в течение многих столетий. Переплеты рукописей обычно делались из досок, обтянутых кожей, украшенной тиснением или шелком и бархатом, иногда создавались драгоценные оклады из золота и серебра, по преимуществу для евангелий, украшенные камнями, жемчугом, эмалью, чернью. Бывали переплеты, покрытые живописью, выполненной в иконописной технике [13]. Форматы рукописей были самые разнообразные, от очень большого до самого малого, — последние писались так называемым „бисерным письмом“. Для сохранения книги иногда к переплету прикрепляли пластинки, защищавшие обрез, часто украшенный многоцветным орнаментом. За отсутствием данных, по которым можно было бы судить о характере русского „скриптория“, то есть книгописной палаты, где писались книги, можно привести его характеристику из цистерианского устава XII века: „В скрипториях, где обычно пишут монахи, соблюдается молчание... Места для этой работы должны быть приспособлены так, чтобы пишущие в сосредоточенном спокойствии могли отдаться своему труду. Сидящие и пишущие должны заботливо соблюдать молчание, сами не шатаясь в бездельи по сторонам“ [14].

Переписчиками русских книг был усвоен распространенный обычай писцов делать приписки или летописи с указанием в них своего имени, даты, места изготовления, имени заказчика, а также современных исторических событий, явлений природы. Иногда из этих записей узнается судьба книги, ее переход от одного владельца к другому, встречаются указания на цену книги. Существует мнение, что рукописи XI—XIV веков были именными трудами [15], но в дошедших до нас книгах часто листы с именами переписчиков утрачены, что легко могло случиться при устройстве новых переплетов и в особенности, если принять во внимание многовековую, сложную жизнь книги. Искусство переписывания книг в древней Руси переходило от отца к сыну. Так, в псалтыри 1296 года записано, что писец Захарья с самого детства увлекался писанием церковных книг и что у него был сын Олуферий, с которым он писал паремейник, причем в части, написанной сыном, было много ошибок, сделанных, вероятно, по неопытности.

Переписыванием книг занимались по преимуществу священники, дьяконы, монахи, иногда и князья, например Владимир Василькович, написавший в 1288 году апостол и евангелие. В создании художественного облика книги принимало

участие иногда несколько лиц. В евангелии 1507 года (Публичная библиотека) на последнем листе записано: „Черное письмо писал Амос каллиграфосник. Златом прописывал Михайло Медоварцев. А евангелисты писал Феодосие зограф сын Дионисиев зографов“ [16]. В начале XI века в Новгороде существовали школы писцов, а в XIV веке новгородские архиепископы Моисей и Алексей упорядочили дело переписки книг, собрав штат владычных „парубков“, писцов, и способствовали появлению вместо писцов-любителей писцов-профессионалов [17].

В евангелии 1362 года из библиотеки Софийского собора читаем: „...написано бысть евангелие се в великом Новгороде повелением боголюбивого архиепископа новгородского Олексея в великое княжение Дмитрия Константиновича, а писал его грешный худый неразумный владычин парубок Микула...“ [18].

Некоторые переписчики пользовались известностью и за пределами своего города. В псалтыри 1397 года, принадлежавшей Обществу любителей древней письменности, есть запись: „В лето 6905 (1397) списана бысть книга сия Давыда царя повелением смиренного владыки Михайла, рукою грешного раба Спиридония протодьякона, а писана в городе Киеве“. Известно, что владыка Михаил [19], будучи образованным человеком, знавшим греческий язык, совершил путешествие в Царьград в 1389 году вместе с Пименом, причем он должен был „писать сего путешествования все, како поидеше и где что случися...“ Возвращаясь из Царьграда в 1389 году, он, очевидно, заказал псалтырь Спиридонию, а дата окончания (1397 год) указывает, что на украшение многочисленными миниатюрами и переписку потребовалось восемь лет. Спиридоний пользовался большой известностью; это можно заключить из того, что в 1393 году „Благословением Киприяна, митрополита всея Руси, повелением благоверного князя Владимира Андреевича“ написана книга евангельских чтений дьяконом Спиридонием, почерк которой совершенно тождествен с почерком псалтыри [20]. Иногда указывается национальность писца; так, в Юрьевском евангелии 1119—1128 годов отмечено, что его „рукою грешною... угринец писал“. В записях встречаются указания на отношение переписчиков книг к своей работе. Завершение большого и сложного труда по переписыванию книг, вызывающее радость писца, выражается так: „Радуется купец прикуп сотворив и кормчий в стишие пристав и странник в отечество свое пришед, так же радуется книжный писатель дошед конца книгам такоже и аз худый и недостойный и многогрешный раб Божий Лаврентий Мних“. Триодь 1466 года, написанная в Гродно дьяконом Еустафием, заканчивается словами: „Странице последней конец, а уму несть конца; яко рад заяц сети избег, так рад писец последнюю страницу дописав“.

Из этих записей видно, насколько велик был труд по переписыванию книг, требовавший большого внимания и напряжения, — в них чувствуется радость писца, окончившего последнюю страницу.

Иногда записи в яркой форме характеризуют современные события: „...а писана книга сия глаголемая евангелие в летех 1612 при благоверных великих князей наших русския земли всего Русильвского государства всея Руси при благоверном князе Дмитрии Тимофеевиче Трубецком и при его державе, а государя в Московском государстве не было и при святейшем патриархе Ермогене, а в Москве сидят литовские люди, а патриарх с ними же в Москве сидит неволею и Бога за него молит“ (евангелие 1612 года) [21].

Голод и засуха также получили свое отражение в записях писцов. О них читаем в Новгородском евангелии XIII века и евангелии 1561 года.

Лицевые рукописи принадлежали не только монастырям, церквам и знатным людям, но и крестьяне имели их; так, в книге толкование апокалипсиса XVII века [22] записано: „Сия книга, глаголемая апокалипсис Спасо-Яковлевского монастыря оброчного крестьянина Петра Штаменко“. Посадский человек в Триоди постной XVI века [23] написал в 1653 году: „Лета 1653 продал сию книгу Нижегородец посадский человек большого ряду сиделец из лавки Ивашко Макеевы, а подписал



Оклад евангелия XIV века боярина Федора Андреевича

своею рукою". Следует отметить, что и роскошные лицевые рукописи бывали в крестьянском быту. Запись на листе 60 об. книги Козьмы Индикоплова XVI века[24] гласит: „135 (1627) года февраля в 14 день продал сию книгу Козьму Динкоплова Иван Григорьевич Пушкин и вместо себя в сей книге руку приложить человеку своему Миките Дмитриеву сыну Бредиху", а на листе 31 записано: „136 (1628) года марта в 18 день глаголемую Козьма Индикоплова дал вкладу в дом живоначальные Троицы и великого Чудотворца Сергия будущего ради покоя троицкий крестьянин Фома Лукьянов г. Москвы с Троицкого загородного двора и надписал своею рукою".

Некоторые записи повествуют о перемещении рукописей из одного города в другой; так, в книге „Толкования Григория Богослова" XV века[25] записано: „Владыко Филофей Пермский лета 7004 (1496) мая в 29 день купил сию книгу на Москве у Андрея у диякона у Мурляя, а дал 55 алтын, а писана с Вяжицкого монастыря Новгородского".

Иногда писец делился рассказом о своей семье и самом себе, сообщая автобиографические сведения. Например, в Сборнике Библейском 1507 года (библиотека Академии наук)[26] довольно ясно выступает образ Матфея — не только переписчика, но, очевидно, и художника книги.

О технике перевода книг повествуется на листе 1 в рукописи „Евангельские Беседы" 1545 года[27]: „В лето 733 (1525) переведена сия книга беседы евангельские с греческого языка на российский Максимом Греком, иноком святой горы от обители... нарицаемой Ватопед. Споспешници же в переводе Максиму Греку толмачи латинские Власий и Дмитрий. Максим же убо смотряшу в греческую книгу и сам изъявлял латинским языком, они же сказаваху писцем русскою беседою. Максим бо бе обема языком зело искусен". Переведена в княжение Василия Ивановича „его повелением и тщанием. И благословением и советом преосвященного Варлаама митрополита всея Руси способници же бяху и писци с Максимом Михаил Медоварцов и Селиван, инок Троицкого Сергиева монастыря и иные доброписцы и споспешници их".

В XVII веке рукописями торговали на ярмарках; например, книга „Беседы Иоанна Златоустого" XVI века[28] была куплена в 1636 году на Константиновской ярмарке у монахов Кутеинского Оршанского монастыря. Книги религиозного содержания брались в поход; например, в Сборнике Маргарит Иоанна Златоустого начала XV века[29], принадлежавшем стольнику Воейкову, записано: „...Привез с собою, как в плене был в 203 (1695) у крымского салтана Колчи четыре года и три месяца, а выкупился собою, а дал откупу за себя пять тысяч рублев".

Таким образом, краткие приписки писцов дают яркую картину судьбы книги, начиная с ее создания: перемещение из города в город, распространение в различных общественных классах и пр.

Интересна история знаменитой Кенигсбергской, или Радзивилловской, летописи XV века[30].

В начале XVI века она находилась в Московской Руси, в конце XVI века — в Белоруссии, в XVII веке — в библиотеке кн. Радзивилла в Польше, который в 1671 году пожертвовал ее в библиотеку Кенигсберга, а в 1760 году, в качестве трофея Семилетней войны, она была вывезена в Россию и с тех пор хранится в библиотеке Академии наук. В 1716 году Петр Великий, узнав о существовании в Кенигсберге древней русской летописи, распорядился снять с нее копию, так характеризованную библиотекарем в 1814 году: „Подлинник и копия столь между собой сходны, даже в рисунках, бумаге и переплете, что первый отличается только цветом, означающим древность оного". Эта копия послужила материалом для работ историка Татищева, легла в основание написанной Ломоносовым „Древней Российской Истории", и, наконец, Карамзин пользовался Кенигсбергским списком, „завоеванным Россиянами в 1760 году".

Громадное рукописное наследие русского народа хранилось в различных библиотеках, преимущественно монастырских. Возникновение древнейшего собрания на Руси относится к XI веку. Яро-

слав Мудрый был основателем первой библиотеки при соборе св. Софии в Киеве. Несомненно, к древнейшим библиотекам относится собрание книг в Новгородском соборе св. Софии. В XIV веке основатель Троицкого монастыря Сергий Радонежский, сам писавший „на берестах“ [31], положил начало одной из самых выдающихся монастырских библиотек, известной уже в XVIII веке, куда „приезжают любопытные люди, которые желают видеть церковную библиотеку“. В Москве была библиотека московских митрополитов, вошедшая в состав Патриаршей библиотеки. В библиотеке патриарха Филарета насчитывалось более 500 рукописных книг, и в том числе много греческих. У московских государей имелась своя большая библиотека. В конце XVIII и начале XIX века возникает ряд частных собраний рукописей. Так, государственный канцлер гр. Н. П. Румянцев в своем музее имел 517 рукописей, которые он позже передал вместе с музеем государству „на благое просвещение“. Собиравший рукописи в начале XIX века гр. Ф. А. Толстой составил библиотеку в 1093 рукописи, начиная от XI и до XVIII века, сохранившуюся в Москве от пожара 1812 года и вошедшую в состав Публичной библиотеки в Петербурге. В настоящее время крупнейшими собраниями рукописей являются библиотека им. Ленина, Публичная библиотека им. Салтыкова-Щедрина, Отдел рукописей Исторического музея. Русские рукописи имеются в Праге, Львове, Буковине, на Афоне.

Разбросанные по библиотекам и ризницам монастырей, частным собраниям, древние рукописи до Великой Октябрьской социалистической революции были почти недоступны ни для осмотра, ни для изучения. Объединение рукописей после Октябрьской революции в крупных книгохранилищах Москвы и Ленинграда дало возможность не только показать широким массам это огромное художественное наследие русского народа, составляющее его гордость, но и глубоко изучать его.

Киев XI-XIV в.в.

Расположение Киева на Днепре, входившем в состав водной артерии, определяемой летописцем следующими словами: „Бе путь из Варяг в Греки и из Грек по Днепру и вверх Днепра волок до Ловати и по Ловати внити в Ильмень озеро великое, из него же озера потечет Волхов и втечеть в озеро великое Нево и того же выйдеть устье в море Варяжское и по тому морю ити до Рима, а от Рима прити по тому же морю к Царьграду, а от Царьграда прити в Понт море, в него же втечеть Днепр река“[1], оказало влияние и на его культуру. Этим путем Киев связывается с Римом и Царьградом, крупными культурными центрами того времени, и входит в орбиту средиземноморской культуры. Кроме того, Киев был в общении с Востоком, Кавказом и Балканскими странами.

Связь Киевской Руси со странами различных по своему уровню культур приводила их к взаимодействию. Русь, воспринимая от иноземных культур только то, что соответствовало ее запросам и потребностям, творчески претворяя заимствованное, создавала новые русские формы, оказывала влияние на соприкасавшиеся с нею народы.

На заре своей истории русские племена растворили в себе пришельцев—скандинавов, хозар — не столько путем военного нападения, сколько в процессе совместной жизни [2]. Таким образом, сила самостоятельной культуры русских племен создает свое русское искусство уже на ранних стадиях развития. Сложный и спорный вопрос о принятии христианства Владимиром Святославичем в 988 году из Константинополя или Болгарии в настоящее время решается в пользу византизированной Болгарии, и считается, что первым главою русской церкви был Охридский епископ. Зависимость русской церкви от Охридского патриархата продолжалась до 1037 года, когда в Киеве создалась русская митрополия. Болгария передала Киевской Руси славянское письмо, изо-

бретенное Кириллом (863 год), получившее название „кириллицы“. Сообщение летописи 1037 года, что Ярослав „... и книгами прилежа, почитая часто в день и в нощи. И собра письце многы и прекладаша с ними с гречьска на славянское письмо и списаша книги многы“, указывает на возникновение своего рода „скриптория“ при дворе Ярослава, где в большом количестве переводились и переписывались книги. Таким же центром просвещения и местом создания книг был в XII веке Печерский монастырь в Киеве.

Культурные и торговые связи Киевской Руси с Византией, Францией, Англией, Германией, Венгрией, Швецией, Норвегией, Польшей, несомненно, должны были повлечь в известной мере изучение языков этих стран. Слова Владимира Мономаха в „Поучении к детям“, что его отец знал пять языков, изученных им „дома сидя“, указывают на изучение языков, с одной стороны, а с другой — свидетельствуют о несомненном наличии книг, по которым должны были учиться. Это дает основание предполагать, что рукописи византийские, западноевропейские были в библиотеке киевских князей и были известны русским переписчикам. В частности были английские рукописи, в том числе и самый старший из средневековых памятников — англо-саксонское „Faeder Larcwidas“[3] („Отеческое поучение“) начала VIII века, сохранившееся в библиотеке одного из видных современников последнего англо-саксонского короля Гаральда. Женатый на дочери этого короля Гите Гаральдовне, Владимир Мономах мог получить от жены и „Faeder Larcwidas“. „Слово о полку Игореве“ характеризует Киев как город, в котором:

Ту немци и венедици
Ту греци и морави
Поют славу Святославлю [4],

то есть представители различных стран были обычным явлением в Киеве.

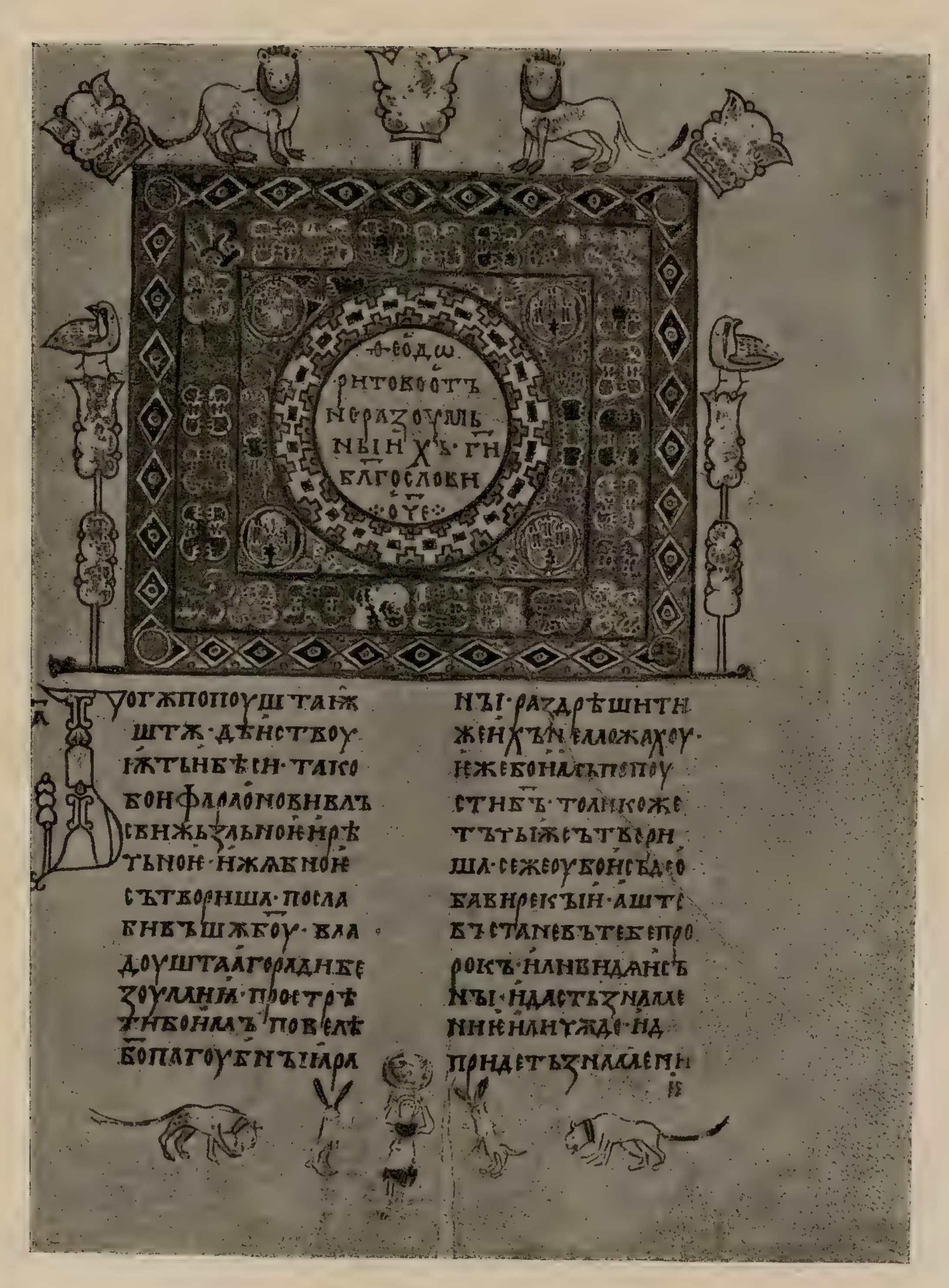
Надо добавить, что еще в XI веке митрополит Илларион в похвале князю Владимиру говорил: „Не в худе бо и не в неведоме земли владычествоваша, но в Руськой, яже ведома и слышими есть всеми концы земля...“ Приведенные факты указывают на то, что „книжные“ люди Киева XI—XII веков знали произведения не только византийского, но и западного книжного искусства. Те немногие рукописи Киева XI—XII веков, дошедшие до наших дней, ни в какой мере не отражают всего многообразия и богатства киевского книжного искусства, но тем не менее они показывают, что и на этом раннем этапе своего развития русская миниатюра отличалась большим своеобразием. К древнейшим произведениям русского книжного искусства относится Остромирово евангелие [5], написанное крупным уставом на пергаменте дьяконом Григорием в 1056—1057 годах для новгородского посадника Остромира [5a]. Надпись на первом листе „Софейское апрако“ указывает на очевидную принадлежность его Софийскому собору в Новгороде.

Евангелие украшено тремя миниатюрами, заставками и заглавными буквами. Миниатюра на листе 1 изображает Иоанна и Прохора, заключенных в раму в виде квадрифолия, состоящую из растительного сердцевидного орнамента, заполняющего и пространство между лопастями. Вверху миниатюры изображен шагающий лев. В центре помещена стоящая фигура Иоанна (лицо не сохранилось) с поднятыми руками, обращенными к Христу, подающему свиток. Нимб темновишневого цвета очерчен белой линией, одежда темносерая, с жесткими, ломающимися, но глубокими складками. За спиной Иоанна сидит на подушке перед низким столиком с письменными принадлежностями Прохор. Его лицо прекрасно передает сосредоточенное выражение человека, внимательно слушающего; оно сухо моделировано, очерчено черной линией, повторяющейся на бровях и глазных впадинах. На щеке резко очерченный румянец. Нимб — темновишневого цвета, с белой окружающей его линией. Одет Прохор в темносиний хитон с клавом вишневого цвета и сверху — желтый плащ с пробелами. Орнаментация рамы состоит из стилизованных цветов [6], заключенных в круговое обрамление и расцвеченных синим, зеленым, белым и кораллово-красным.

Несмотря на сухость и графичность,



Изборник Святослава 1073 года



ѲЕОДО
РИТОВО ОТЪ
НЕРАЗОУМЬ
НЫИХ ХЪ ГИ
БЛАГОСЛОВИ
ОЧЕ

БОГЪЖПОПОУЩТАИЖ
ЩТЖ·ДѢИСТВОУ
ІЖТЬНЕБѢСИ·ТАКО
БОИФАРАОНОВИВЛЪ
СВИЖЬЗЛЬНОИИПРѢ
ТЬНОИ·ИЖЕЛЕНОИ
СЪТВОРИША·ПОСЛА
ВИВЪШЖБОУ·ВЛА
ДОУЩТААГОРАДИБЕ
ЗОУМИЯ·ПРОСТРѢ
ТИВОИМЪ·ПОВЕЛѢ
ВОПАГОУБИЪІПАРА
НЪІ·РАЗДРѢШИТИ
ЖЕНХЪНЕМОЖАХОУ·
ІЕЖЕБОНАСЪПОПОУ
СТИВЪ·ТОЛИКОЖЕ
ТЪТЫЖЕСЪТВОРИ
ША·СЕЖЕОУБОИСВАСО
БАВИРЕКЪІИ·АЩЕ
ВЪСТАНЕВЪТЕБЕПРО
РОКЪ·ИЛИВИДАИСЪ
НЪІ·ИДАСТЪЗНАМЕ
НИЕИЛИЧЮДЕ·ИД
ПРИДЕТЪЗНАМЕНИ
Е

Изборник Святослава 1073 года



Псалтырь 1397 года. Танцы перед Саулом

миниатюра не лишена некоторой живописности в трактовке одежд и их складок. Обилие золота в орнаментации, плотность цвета и самая форма миниатюры в виде квадрифолия сближает ее с ювелирными изделиями того времени. В совершенно иной художественной манере на листе 87 дана миниатюра с изображением Луки. Евангелист стоит с поднятыми руками, обращенными к тельцу, держащему свиток, нарисованному в правом верхнем углу. Фигура евангелиста тонко нарисована, особенно изящны руки и ноги. Трактовка лица, одежд до мелочей совпадает с приемами перегородчатой эмали. Все линии рисунка золотые, и пространство между ними заполнено ровным плотным цветом. Лицо покрыто ровным розовым телесным цветом, хитон — темнозеленым, гиматий — пурпурно-коричневым. Сзади на золотом фоне выступает мраморное здание с инкрустацией, с колоннами и темнокрасной завесой. Скамья, подушка и ковер роскошно орнаментированы золотом. Тщательно нарисованы стол и письменные принадлежности. Рама миниатюры состоит из стилизованных цветов лотоса в кругах, написанных темно- и светлозеленым цветом на золотом фоне. Совершенно плоскостная трактовка фигуры, золота фона, линий и самый прием изображения ставят миниатюру в тесную стилистическую связь с драгоценными перегородчатыми эмалями, хорошо известными Киевской Руси. В миниатюре ощущаются роскошь и богатство, присущие лучшим произведениям византийского искусства.

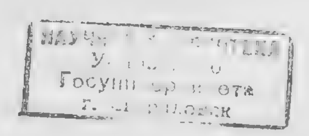
В той же манере „перегородчатых эмалей" написана миниатюра на листе 126, изображающая Марка. Эта миниатюра резко отличается от первой, что заставляет думать об авторстве другого художника.

Заставки прямоугольной формы состоят из растительного орнамента византийского типа, с преобладанием цветов голубого, синего, желтого, белого и золота, приближающегося к перегородчатым эмалям. Связующим звеном между красочной заставкой и текстом служат заглавные буквы, построенные как бы из пучков разноцветных объемных „полос", согнутых по форме буквы. В изгибах букв



Псалтырь 1397 года. Гора Сион

чувствуется большая сила. Иногда в них, например в „Р“, помещается, как бы в обрамлении, человеческое лицо, натуралистически трактованное, но без волос и шеи. Крупный размер, четкость и простота построения, обобщенность отдельных элементов придают буквам устава большую стройность, выразительность и монументальность. Каждая буква благодаря своей отчетливости и ясности воспринимается отдельно, не сливаясь в непрерывную черную строку, придавая и всей странице текста строгий, величественный характер. Интересна буква „В“ на листе 66 об., построенная из обычных пучков с полуптицей, полузверем у основания, по форме и деталям совершенно совпадающим с изображением иранского сен-мурва-паскуджа в произведениях сассанидского искусства (в скульптуре, торевтике и тканях). Подобное совпадение славянской буквы с иранским мифологи-





ческим существом тем более приобретает значение, что в состав славянского Олимпа входила упоминаемая летописями „симаргла“. Так как в русских рукописях до XIV века и в рельефах собора в Юрьеве-Польском неоднократно встречаются полуптицы-полузвери типа сен-мурва (см. ниже), то весьма вероятно предположение, что славянское представление о „симаргле“ совпадает или, вернее, напоминает его иранский тип. Таким образом, текст, написанный прекрасным уставом, в два стройных столбца, белый цвет великолепного пергамента, обилие золота, чистота, плотность, сила цвета орнаментации и миниатюр придают рукописи роскошный вид, соответствующий торжественной пышности богослужения.

Остромирово евангелие является замечательным памятником раннего русского книжного искусства.

К следующим по времени памятникам киевского искусства книги относится Изборник Святослава[7] — копия, исполненная дьяконом Иоанном с болгарского оригинала, написанного в X веке для болгарского царя Бориса. Эта большая роскошная рукопись украшена восемью миниатюрами-заставками и в конце книги — рисунками на полях. В состав миниатюр Изборника входит лист с изображением княжеской семьи[8] и шесть миниатюр типа архитектурной композиции. Изображение княжеской семьи дано в виде группы людей, написанных совершенно плоскостно и с тщательным выписыванием всех деталей одежды.

Князь Святослав представлен в мантии темносинего цвета с широкими золотыми каймами и яхонтовой застежкой на правом плече, в собольей шапке с тульей из золотой материи и сапогах зеленого сафьяна. Эти одежды близки по характеру к одеяниям, бывшим в обиходе византийского двора. Так же детально изображена одежда княгини, состоящая из далматика, часто встречающегося среди придворных облачений. Сыновья князя — в высоких шапках с меховой тульей, на шеях одеты золотые гривны[9]. Несомненно, что эта миниатюра имеет не только документальный характер с точки зрения истории княжеских одежд, но является древнейшим портретным изображением князя и его семьи. Исполнение миниатюры указывает на то, что ее автор был посредственным художником, сумевшим, однако, передать индивидуальные черты, заметные в трактовке лица князя, на которое, очевидно, было обращено главное внимание художника.

Шесть больших миниатюр в лист, с архитектурной композицией, представляют собой то трехглавый, то одноглавый храм, данный так, что видна стоящая внутри группа святителей. Снаружи эти архитектурные композиции окружены фантастическими растениями, птицами и особенно часто—великолепными павлинами и резвящимися зайчиками. Вся поверхность этих сооружений сплошь покрыта разнообразнейшим по цвету и рисунку орнаментом, среди которого часто встречаются геометрические мотивы. Если миниатюры Остромирова евангелия отражают изысканность и драгоценность произведений перегородчатой эмали, то эти архитектурные композиции и их орнаментация навеяны роскошью, разнообразием цветов и богатством византийских мозаик.

Близость этих монументальных композиций именно к мозаике совершенно очевидна, но, претворяя впечатления от нее в мотивы книжной орнаментики, художник употребляет плотные и яркие цвета, напоминающие эмаль.

Большие заставки прямоугольной формы, окруженные растениями, птицами, зверями в геральдических позах, сплошь покрыты многоцветным орнаментом, также близким к распространенным мозаикам. Это особенно подчеркивается преобладанием мотива, называемого „городками“. В конце книги, на листах 250 об. и 251, на полях нарисованы знаки Зодиака очень упрощенного рисунка, но все же свидетельствующие о наблюдательности художника. Сравнительно хорошо исполнены „стрелец“ и „дева“. Великолепие миниатюр с архитектурными композициями, обобщенность форм в изображении княжеской семьи, пышность заставок, их „мозаический“ характер придают монументальность художественному облику этой замечательной книги.



Псалтырь 1397 года. Поднятие на щите

К той же группе произведений книжного искусства относятся миниатюры княгини Гертруды, исполненные, по мнению Haseloff[10], в Киеве между 1078—1087 годами. Они имеют сходство с миниатюрами Остромирова евангелия и Изборника Святослава. По мнению Н. П. Кондакова[11], они написаны в Луцке или во Владимире-Волынском, что и объясняет отличие этой рукописи от миниатюр собственно киевской школы. Однако принадлежность этой псалтыри Гертруде, жене князя Изяслава, и наличие изображений на миниатюрах их сына кн. Ярополка и его семьи дают основание рассматривать ее вместе с памятниками киевского круга, тем более, что „мозаичный“ характер орнаментации сближает ее с только что рассмотренными произведениями. Сложная художественная природа этого памятника дает основание профессору Н. П. Сычеву различать три стиля в миниатюрах и участие



Поучение из бесед Иоанна Златоуста XIII века. Св. Борис

трех художников. По его мнению, „одному из них принадлежит изображение св. Петра. Оно — романо-византийского стиля. Другой мастер приписал к этому изображению групповой портрет семьи Ярополка и явился автором трех следующих миниатюр, из коих одна (лист 10 об.) также дает портрет Ярополка и его жены Ирины. Эти миниатюры указывают на явное слияние рейхенауской и регенсбургской школ оттоновской эпохи. Наконец, третьему художнику принадлежит изображение богородицы типа Печерской (лист 41), написанное в стиле иконописных произведений „греко-македонского характера“[12].

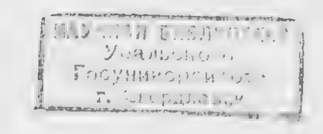
Таким образом, это стилистическое многообразие Кодекса Гертруды является как бы художественным отображением сложности киевской культуры.

Обзор киевского искусства можно закончить псалтырью 1397 года[13], написанной протодьяконом Спиридонием „повелением смиренного владыки Михаила“ (Публичная библиотека в Ленинграде). Создание такого замечательного произведения в конце XIV века в Киеве имеет большое значение, так как от киевского искусства этого времени не сохранилось ни памятников живописи, ни миниатюры. Несмотря на то, что псалтырь относится к концу XIV века, она целым рядом элементов связана с искусством XII века.

Рассматриваемая рукопись указывает на стойкость в Киеве собственных художественных течений, отразившихся в орнаменте и миниатюре и воспринятых художником псалтыри не только с большим художественным вкусом, тактом, но и подлинным их пониманием. Спиридоний сумел передать эллинистические традиции с выдающимся мастерством, сохранив их свежесть, ясность и простоту.

Орнаментация Остромирова евангелия состоит из обычных цветов в кругах и повторяется в псалтыри 1397 года, как бы образуя непрерывную линию жизни этих форм в книжном искусстве. Архитектурный фронтиспис в виде трехглавого храма на листе 1 об. псалтыри с изображением в середине на золотом фоне пишущего Давида сплошь покрыт растительным орнаментом византийского типа с обильным применением золота, придающего ему характер перегородчатых эмалей. Этот фронтиспис весь выполнен в стиле византийских книжных украшений XI—XII веков. На листе 2 помещена заставка прямоугольной формы с нарисованным в середине деисусом из семи поясных фигур тончайшей работы, переданных в той же манере перегородчатых эмалей.

Переходя к рассмотрению миниатюр в тексте, надо заметить, что эта псалтырь по системе расположения рисунков на полях отражает древнюю византийскую так называемую „монастырскую“ традицию. Рисунки помещаются в непосредственной близости к иллюстрируемому тексту и для большей ясности связаны с последним тонкой линией. Примером общей композиции страницы может служить лист 204. Эта псалтырь восходит к древним византийским образцам, еще полным живых отзвуков эллинистического искусства. Это подтверждается, с одной стороны, миниатюрой с изображением Тайной вечери (лист 199 об.), композиционно и деталями (колонны, позы апостолов) очень близкой к изображению этой же темы в Трапезундском евангелии XI—XII века (Публичная библиотека), а с другой — частым использованием приема олицетворений воды, ветров. Например, на листе 57 нарисован олень, жаждущий пить, а водный источник передан как поток, исходящий из уст обнаженной, сидящей на скале фигуры, олицетворяющей источник, причем вода и фигура окрашены одним цветом. На листе 186 об. в круглом обрамлении нарисованы дующие в длинные трубы четыре обнаженные по пояс фигуры, олицетворяющие ветры. Византийская церемония „поднятия на щит“ изображена на листе 193, где видна фигура в торжественном лоратном одеянии византийских императоров, стоящая на щите, поддерживаемом тремя воинами с луками на плечах. На полях листа 171 об. представлен рай в виде богатой растительности со сценой сотворения Адама, дополненной двумя павлинами. Изображение с большой остротой и силой отражает непосредственное восприятие художником



растительного мира, убедительно передавшим его стилизованными деревьями. Они написаны нежной, светлозеленой краской, придающей миниатюре „весенний" характер. Наконец, на листе 204 об. видим трех женщин, развлекающих музыкой и танцами царя Саула, сидящего на троне. Все фигуры переданы с необыкновенной тонкостью, грацией, знанием строения тела и его изменений в движении. Четкость, простота композиций, в большинстве случаев лишенных линии земли, цветного фона, и наличие лишь белого фона пергамента создают особенную выразительность, ясность, чистоту элементов эллинистического искусства, которыми пронизаны все миниатюры псалтыри 1397 года. Эта псалтырь, написанная в Киеве и перенесенная в пределы Московского княжества, очевидно, была скопирована через 88 лет в Угличе (см. ниже).

Владимир и Суздаль XII - XV в.в

Исключительно тяжелое положение Владимира и Суздаля, особенно пострадавших от нашествия татар, обусловило ничтожное количество памятников искусства, дошедших до наших дней. Книжное наследие их исчисляется почти единицами, а потому представить себе полную картину развития искусства книги мы не можем. Дошедшие рукописи только до некоторой степени освещают этот вопрос. Нашествие татар, частые пожары беспощадно уничтожали церковную утварь и книги.

Летописи, описывая пожары, отмечают и гибель книг. Так, Воскресенская летопись под 1183 годом пишет: „... Того же лета бысть пожар велик во Владимири граде апреля 18 погоре бо мало не весь город... вымыкаша бо то все то на двор из церкви и из терема, книги и иконы...“[1].

В той же летописи под 1281 годом читаем: „Муром пуст сотвориша, около Володимера, около Юрьева и около Переяславля все пусто сотвориша и пограбиша“[2]. Такова картина ужасных опустошений во Владимиро-Суздальской земле, повлекших уничтожение книг.

Лаврентьевская летопись под 1229 годом упоминает о ростовском епископе Кирилле (1216—1230)[3] и говорит о нем, что он „богат зело кунами и селы и всем товаром и книгами и просто рещи — тако бе богат всем, как ни един епископ быв Суждальской области“. От его библиотеки до нас дошло пять книг в Патриаршей библиотеке, ныне хранящихся в Историческом музее, Ленинской и Публичной библиотеках. Академик Соболевский доказал, что рукописи: Слово Ипполита, Учительное евангелие Константина Болгарского, Апостол 1220 года (находящиеся в Историческом музее), Житие Нифонта 1222 года (в библиотеке им. Ленина), имеющие приписку: „... в граде Ростове месяца мая при князе Василице при сыну Константинове“ в 1219 году, — составляют единственные



Апостол 1220 года.
Буква „М“

остатки библиотеки XIII века, принадлежавшей епископу Кириллу.

Некоторые из этих рукописей имеют миниатюры, заставки, они-то и проливают свет на книжное искусство Владимиро-Суздальской земли. К древнейшим рукописям, найденным среди остатков библиотеки епископа Кирилла, относится „Слово Ипполита“ XII века. Рукопись написана на пергаменте в древнем переплете, сделанном вровень с обрезом книги. На листе 1 об. изображен князь Храмо-здатель, в русских одеждах, с церковью в левой руке. Фигура князя, очень плохо сохранившаяся, фронтальна, совершенно плоскостна, помещена на синем фоне под многоцентровой аркой, золото применено в одеждах и нимбе. Нижняя одежда князя, видная из-под раскрытого корзно, — из ткани романского стиля регенсбургского производства[4] с рисунком из кругов с розетками. Заставка на листе 2, нарисованная в гамме светлозеленого, желтого и голубого, состоит из крупных листьев типа „огурцов“, размещенных в квадратных обрамлениях. Крупный обобщенный рисунок гармонирует с монументальным характером устава текста. На внутренней стороне переплета жидкой тушью сделан рисунок, изображающий орла, клюющего спину лани, изогнувшей от боли шею. В рисунке чувствуется рука умелого художника. Следует заметить, что этот древний восточный мотив встречается в андалузских тканях XII—XIII веков[5]. К тому же типу „роскошной“ книги относится „Поучение Константина Болгарского“ XII—XIII веков, написанное также на пергаменте.

Единственная миниатюра этой книги на листе 1 изображает фронтально стоящего на золотом фоне под полуциркульной аркой болгарского царя Бориса-Михаила[6] в византийском роскошном одеянии, украшенном золотом, жемчугом, драгоценными камнями. Выразительное, с большими глазами, резко подчеркнутыми глазными впадинами лицо плохо сохранилось. На голове золотая корона с красным и золотым верхом. Голову обрамляет золотой нимб с черным орнаментом, напоминающим чернь. Как в конструкции одежды, так и в рисунке ткани видно, что художник не понял узора оригинала, с которого писал. Обрамление миниатюры обильно украшено золотом, жемчугом.

Рассмотренные рукописи дают некоторое основание для суждения о стиле миниатюры Владимиро-Суздальской земли. Плоскостность, фронтальность, репрезентативность в трактовке фигур, обилие золота, жемчуга и драгоценных камней в орнаментации — черты, которые могут быть восприняты как продолжение стиля киевских мозаик XI—XII веков.

В иной художественной манере выполнена миниатюра в рукописи „Апостол“ 1220 года. Книга украшена одной миниатюрой на листе 1 об., изображающей апостолов Петра и Павла и Христа, держащего венцы над их головами. Вся композиция заключена в обрамление, состоящее из трехлопастной арки с килевидным



Апостол 1220 года.
Буква „В“



Остромирово евангелие 1056 — 1057 г.
Евангелист Лука



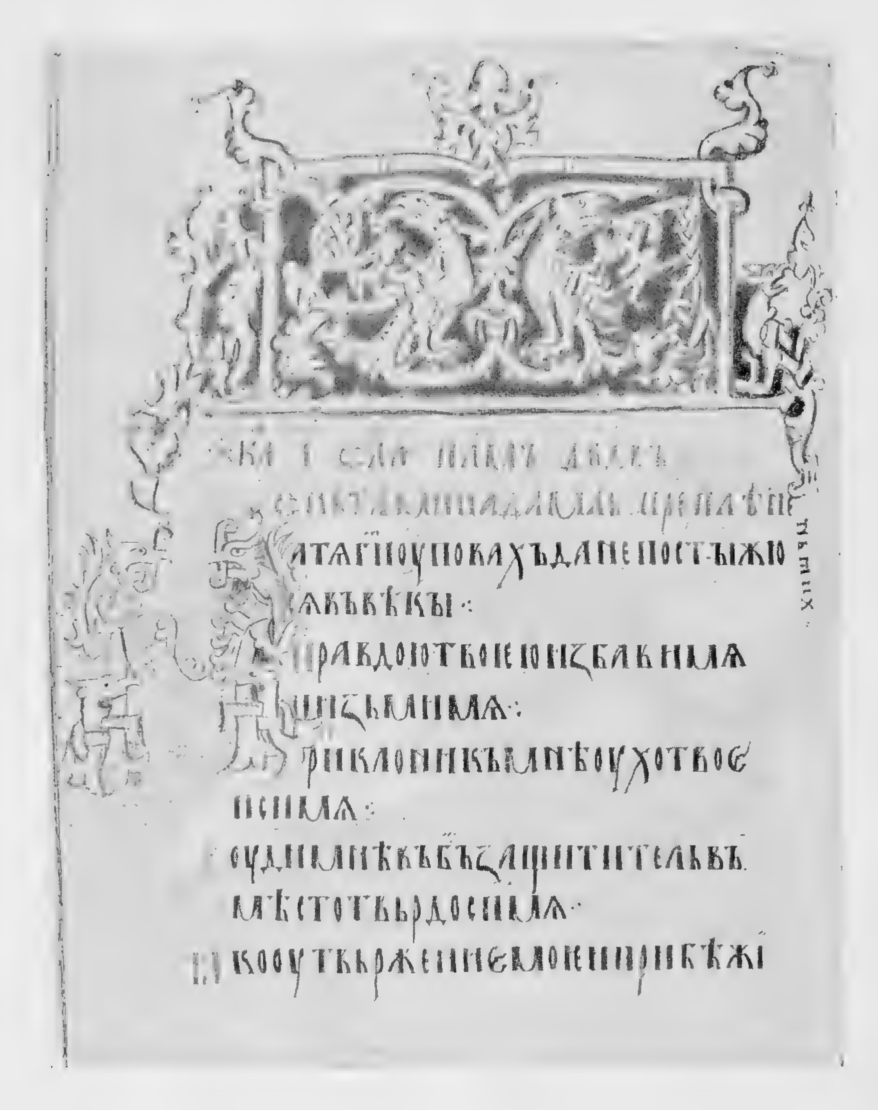
Архангельское евангелие XII века. Заставка

возвышением в середине, вписанной в прямоугольник, верхняя часть которого украшена цветами и павлинами. Апостолы нарисованы в рост на темносинем фоне. Их фигуры — чрезмерно удлиненных пропорций, с несоразмерно малыми руками и ногами. Лица переданы темнокоричневой краской с розовым оттенком и белыми бликами. Одежды, розовато-коричневого и серовато-голубого цвета с пробелами, разработаны мелкими складками и написаны так, что производят впечатление легких тканей. По стилю эта миниатюра приближается к станковой живописи и характеризует живописное течение в искусстве книги Владимира и Суздаля.

Заставка на листе 2 той же рукописи изображает двух архангелов, фронтально стоящих по бокам „уготованного престола". Архангелы, очень удлиненных пропорций, одетые в лоратные одеяния, украшенные драгоценными камнями, трактованы совершенно плоскостно и напоминают мозаические изображения. Таким образом, в одной рукописи наблюдаются две художественные манеры.

Рассмотренные миниатюры XII—XIII веков и заставка Апостола 1220 года характеризуются плоскостностью, фронтальностью фигур, парадностью, торжественностью одежд, украшенных золотом, жемчугом, драгоценными камнями, то есть чертами, указывающими на связь с киевской художественной традицией. Кроме того, указанные особенности этих миниатюр вполне соответствуют ослепительной роскоши храмов Владимира, в которых, по словам летописи, золото, серебро и драгоценные камни были обычными элементами украшения.

Наряду с этим миниатюра Апостола 1220 года указывает на сложившийся к этому времени в Ростово-Суздальской земле стиль собственно миниатюрной живописи, близкой по приемам к живописи станковой. Страницы текста Апо-



Псалтырь Марины XIII века

стола написаны мелким уставом. Заглавные буквы, входящие в состав орнаментальных элементов книжного искусства, в Апостоле 1220 года достигли большого художественного совершенства. Некоторые заглавные буквы (листы 171 об., 166 об.). „В“ построены из белых лент, с идущей посередине красной линией; внутреннее пространство буквы остается белым цветом пергамента, а наружные контуры ее очерчены желто-коричневыми чернилами, какими написан текст. Эта внешняя линия буквы, будучи одного цвета с текстом, очень связывает ее со строчками, а внутренняя красная линия, имеющая с двух сторон желто-

коричневую окраску, придает большую нарядность и значительность всей букве. Буква на листе 165 построена таким же способом, но с заполнением внутреннего пространства красным цветом.

На листе 149 об. буква „В“ состоит из красных лент, с наружным контуром желто-коричневого цвета и таким же заполнением внутреннего поля. Это соединение киновари с желто-коричневым цветом создает впечатление золота, что очень обогащает колорит украшений. Заглавные буквы внутри текста написаны только киноварью. Единство организации внешнего вида страницы говорит о развитии и зрелости идеи собственно полиграфического искусства. Обилие описанных букв на страницах Апостола придает этой книге особенную украшенность, изысканность, свидетельствующую о тонком вкусе писца. Преобладающее сочетание киновари с белым цветом пергамента вызывает в памяти произведения народного искусства (вышивки, ткани).

Другой замечательный памятник русского книжного искусства — Архангельское евангелие XII или начала XIII века из Патриаршей библиотеки (ныне в Историческом музее). Оно имеет на страницах ряд заглавных букв, как бы вырезанных на полосатой разноцветной ткани, очень напоминающей народные ткани нашего времени. К такому же типу букв относится „В“ на листе 73 об., состоящая из разноцветных полос с крестообразным орнаментом, совершенно совпадающим с узором современного народного ткачества [7]. Такой же тип букв встречается и в Житии Нифонта 1222 года. Очевидно, художники книги черпали орнаментальные элементы из всего, что окружало их в жизни. Насколько художнику книги был близок орнамент его эпохи во всех видах искусства до архитектуры включительно, убеждает полное композиционное сходство заставки Архангельского евангелия на листе 1[8], состоящей из двух птиц, связанных хвостами, превращенными в пальметку, с рельефами Дмитровского собора во Владимире [9]. Кроме того, эта заставка композиционно близка к тканному изображению двух птиц на поясе из Владимирского клада [10].

Псалтырь Марины XIII века. Буква „В“

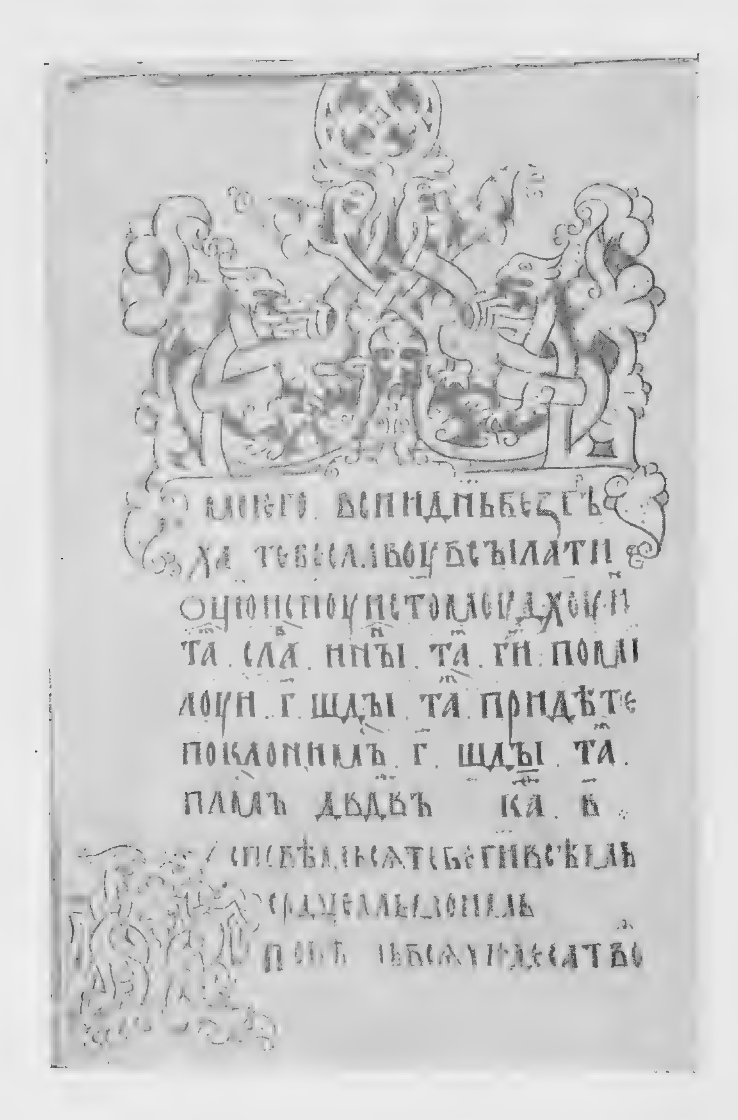


В указанном выше Житии Нифонта 1222 года на листе 21 нарисована буква „Б“ в виде стилизованного зверя [11] с хвостом, превращенным в плетенку, которая служит ему подставкой. В пасти он держит ветку.

Общий его контур, поворот головы, трактовка тела напоминают рельефы еще не построенного в то время собора в Юрьеве-Польском, сооруженного в 1230—1234 годах.

Таким образом, искусство книги XII—XIII веков составляет одно художественное целое с другими видами искусства того же времени.

К произведениям Владимиро-Суздальского книжного искусства относится псалтырь, написанная в 1296 году на пергаменте писцом Захарием по поручению жены князя Всеволода Константиновича княгини Ольги, в монашестве Марины [12]. Многочисленные заставки тератологического стиля этой замечательной рукописи построены из широких лент цвета пергамента, густо переплетенных, расположенных на синем фоне, обогащенном золотом. В целом они производят впечатление перегруженности, богатства и своеобразной тяжелой роскоши. Обрезанные поля искажают пропорции соотношения заставок с размерами страниц, чем понижается сила художественной выразительности облика книги. В общей композиции страницы заглавные буквы того же стиля и рас-



Псалтырь Марины XIII века

цветки служили соединительным звеном между заставкой и текстом, написанным монументальным уставом, придавая ей стилистическое единство. По насыщенности орнаментации и богатству эта рукопись характеризует тип княжеских книг XIII века. Несколько тяжеловесное плетение заставок придает им массивность и даже „монументальность“, вполне согласующуюся со скульптурной орнаментацией Георгиевского собора в Юрьеве-Польском.

К искусству книги Владимиро-Суздальской земли относится Лаврентьевская летопись, получившая название по имени писца монаха Лаврентия, написав-



Кенигсбергская летопись XV века. Олег у черепа любимого коня

шего ее в 1377 году в Рождественском монастыре города Суздаля. Единственная заставка этой летописи состоит из белых лент, очерченных красной линией с редкой штриховкой, которые оплетают птиц, расположенных по бокам дерева. Фон заставки — пурпурно-коричневый.

Миниатюра Владимиро-Суздальской земли XII—XIV веков прошла довольно сложный путь развития от воспринятой ею традиции киевского искусства, отражавшей монументальный стиль мозаики, к собственно миниатюрной живописи, близкой по форме к приемам иконописи.

В области орнаментации книг, и особенно в умении придать бесконечное разнообразие формам заглавных букв и при помощи простой расцветки создать впечатление драгоценности, сказываются изысканный вкус и высокая художественная культура писцов, под руками которых страница в книге делается подлинным произведением искусства.

Наличие в числе орнаментальных мотивов книги элементов, заимствованных из других областей искусства того же времени, говорит о монолитности, единстве искусства, о многогранности художников книги, легко и просто претворявших любые мотивы в орнамент книги.

Это говорит о зрелости самостоятельного искусства книги во Владимиро-Суздальской земле, возвышающегося до того, чтобы влиять на искусство больших форм, в частности на архитектуру.

Так, на стенах Дмитровского собора и собора Юрьева-Польского встречаются те же самые мотивы, что и в указанных рукописях.

Ознакомление с искусством книги

Владимиро-Суздальской земли можно закончить рассмотрением так называемой Радзивилловской, или Кенигсбергской, летописи конца XV века [13].

Кенигсбергская летопись содержит 617 миниатюр, расположенных среди текста. Они построены как бы в строчку с текстом по горизонтали, не имеют фона и обрамления. Выполнены миниатюры прерывистой линией и слегка расцвечены, фигуры приземистые, большеголовые. Композиции полны движения и усиленной жестикуляции. Большое внимание уделено передаче бытовых сцен и деталей. Быт Руси XV века представлен с такой полнотой, что миниатюры Кенигсбергской летописи в этом отношении являются важным историческим документом. Наиболее интересны миниатюры на листе 19 об., где изображается летописный рассказ о смерти Олега от змеи, выползшей из черепа его любимого коня, являющиеся как бы иллюстрацией к „Песне о вещем Олеге" Пушкина, и на листе 203 об. (внизу), где представлены фигуры в разнообразных одеждах того времени. Художественная ценность этих миниатюр невысока.

Новгород XII-XIII в.в.

Искусство Великого Новгорода XII — XIII веков достигло большой художественной силы, технического мастерства и вошло как одна из самых блестящих страниц в историю русского искусства. Новгородское книжное искусство этого времени стояло на уровне его высокой общей художественной культуры.

Некоторые из рассматриваемых рукописей следует считать новгородскими условно, поскольку они были написаны вне Новгорода, но для него.

Так, Мстиславово евангелие[1] было написано между 1103 и 1117 годами поповичем Алексою Лазаревичем для новгородского князя Мстислава и, вероятно, находилось в новгородской церкви Благовещения на Городище, построенной в 1103 году. Несомненно, по своему происхождению оно относится к киевской „школе“, так как его миниатюры, их иконография и орнаментация очень близки к тем же элементам Остромирова евангелия (1056—1057). Шестидесятилетие разделяет эти две рукописи, но наличие сходства между ними указывает не только на общность их происхождения, но, что еще важнее, на стойкость художественной традиции Остромирова евангелия. Миниатюры Мстиславова евангелия при некотором иконографическом сходстве с миниатюрами Остромирова стилистически отличны от них. Вместо плоскостных изображений, трактованных в стиле перегородчатых эмалей (например св. Лука Остромирова евангелия), в миниатюрах Мстиславова евангелия фигуры нарисованы несколько объемнее, с живописно исполненными лицами.

Все миниатюры написаны в мягкой красочной гамме. Однако фигуры утратили стройность силуэта и общую пропорциональность. Золотой фон миниатюр, разнообразие цветовой гаммы, богатая орнаментация архитектуры и всех деталей, заставок и заглавных букв придают этой рукописи роскошный вид. Общая композиция страницы менее совершенна

и стройна, что происходит от непропорционально широкой полосы между столбцами текста и утраты строгой монументальности устава, присущей уставу Остромирова евангелия. В целом миниатюры Мстиславова евангелия указывают на увядание стиля перегородчатых эмалей, особенно в трактовке лиц, рук и ног, и на постепенную замену его более живописным стилем.

Совершенно исключительное место в истории книжного искусства Великого Новгорода занимает евангелие Публичной библиотеки, имеющее запись на листе 160: „...в голодное лето написах евангелие и апостол обое одном лете... Домка поп святого Лазаря..." В Новгороде был голод в 1215 и еще больший в 1230 году, что дает основание считать это евангелие относящимся к началу XIII века. Единственная миниатюра, изображающая Иоанна Богослова и женскую фигуру за его плечами, — олицетворение мудрости,—украшает эту рукопись. В целом миниатюра живописна, монументальна и напоминает фрески Нередицы. Использование в ней мотивов эллинистического искусства: женской фигуры — олицетворения мудрости, а также деревьев, напоминающих деревья эллинистического пейзажа,—придает изображению особенную выразительность. На всем лежит печать монументального стиля, что приобретает особое значение, если вспомнить о необыкновенном расцвете новгородской монументальной живописи в XII веке.

К описанному кругу памятников относится также несколько рукописей XIII века с миниатюрами, стилистически близкими к новгородской монументальной живописи конца XIII века, и среди них надо отметить Пролог, написанный в 1262 году пономарем церкви Иакова Тимофеем при попе Евстафии по заказу Захария Олешкинича (Исторический музей). В центре заставки Пролога помещено изображение нерукотворного Спаса с двумя ангелами по бокам. Трактовка лица и орнаментация плата очень близки к фрескам Нередицы, а в передаче фигур ангелов есть много общего с изображением их в композиции прославления креста на обороте иконы Спаса в Третьяковской галлерее.

В качестве примера монументального стиля в искусстве книги можно привести евангелие 1270 года, написанное Георгием Лотышом „с Городища" для чернеца Симона (библиотека им. Ленина). Книга украшена изображениями евангелистов, помещенных на красном фоне под аркой подковообразной формы. Лицо евангелиста Луки написано в широкой, фресковой манере, чрезвычайно близкой к нередицким росписям. Складки одежды переданы графично и сухо. В этом отношении миниатюры евангелия 1270 года стилистически близки к изображению Иоанна Златоуста в Соловецком служебнике (бывшей Казанской духовной академии) конца XIII века[2]. Высокая, стройная, фронтально поставленная фигура святителя в крестчатых ризах помещена на голубом фоне и написана в еще более линейной манере; стилистически она примыкает к евангелию Тошинича.

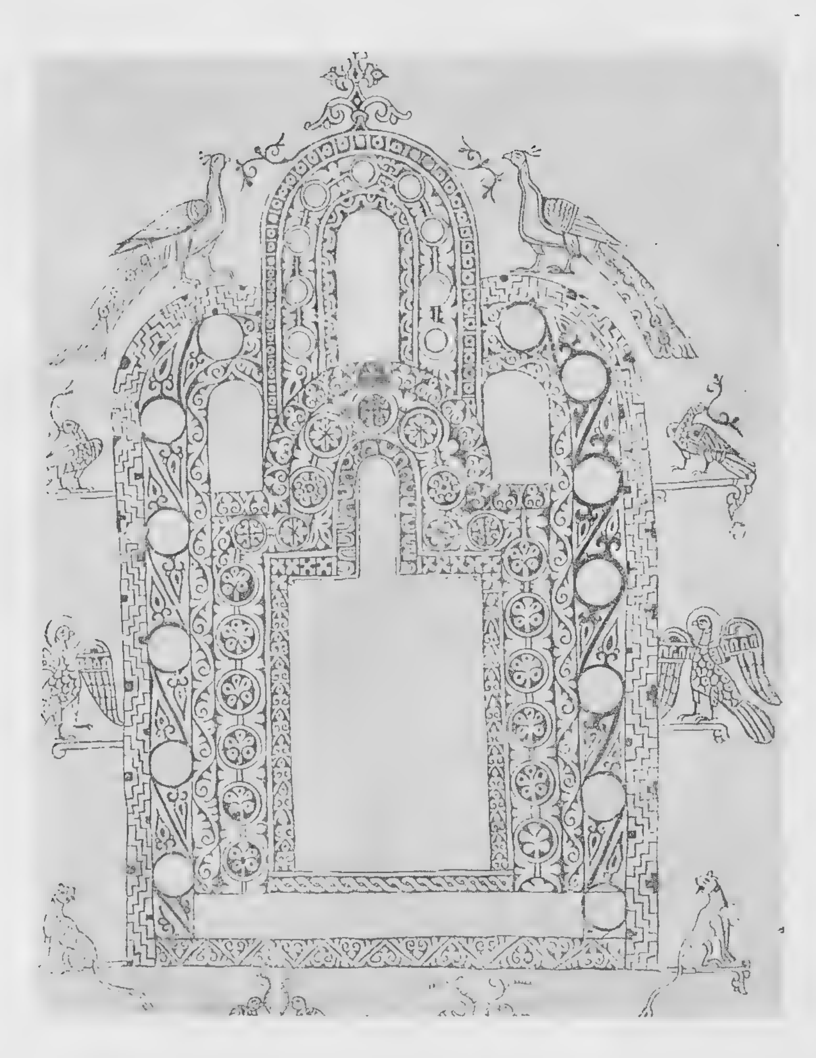
В евангелии XII—XIII веков, происходящем из библиотеки Софийского собора в Новгороде (ныне в Публичной библиотеке), которое писал „попин святого Предтечи Максим Тошинич", имеется изображение Пантелеймона и Екатерины, написанных на красном фоне и трактованных в несколько сухой, графичной манере, но с тонко моделированными лицами. Красный фон сближает эти миниатюры с произведениями станковой живописи Новгорода XIII века, в которых он часто встречается. Спорное по своему происхождению евангелие Новгородского Юрьева монастыря[3], написанное „угринцем" между 1119 и 1128 годами по заказу этого монастыря, должно рассматриваться среди произведений новгородского книжного искусства, так как стиль работы этого художника, вероятно, соответствовал уровню новгородской эстетики начала XII века и требованиям заказчиков, упомянутых в записи.

Юрьевское евангелие (Исторический музей) украшено архитектурным фронтисписом и заглавными буквами, выполненными одной киноварью. Фронтиспис в виде трехарочного храма, на боковых арках которого размещены павлины, увенчан стилизованным крестом. Он относится к типу миниатюр Изборника 1073 года. По-



Мстиславово евангелие 1103—1117 годов. Евангелист Лука

Научная библиотека Ур. Г. У.



Юрьевское евангелие XII века

верхность фронтисписа покрыта сплошным орнаментом византийского характера, близкого к мотивам мозаик и эмалей. По бокам нарисованы птицы и звери.

В Юрьевском евангелии своеобразны по стилю и примечательны по тонкости выполнения следующие заглавные буквы: на листе 69 об. — „Р" в виде руки, держащей цветущую ветвь; на листе 71 об. — „В", состоящая из стройно вьющейся стилизованной виноградной лозы; на листе 119 — „В", имеющая черты „романского" стиля и представляющая собой орнамент из ленты, заканчивающийся собачьей головой; на листе 210 — „В" в виде зверя с чертами стиля сассанидского искусства. Своеобразны, стройны и соразмерны по рисунку буквы „П", трактованные как орнаментальное обрамление портала двери. Наряду с этими фантастическими зверями буква „В" состоит из стилизованного дерева, под ветвями которого



Юрьевское евангелие XII века

стоит лошадка с попоной, не лишенная реалистических черт.

Наличие в орнаментации букв Юрьевского евангелия романских и сассанидских мотивов, а также реалистических черт свидетельствует о том, что все они не были чужды новгородскому искусству, были известны художникам и даже далеко не опытным авторам.

Указанные фантастические образы, несомненно, жили и в фольклоре. В апокрифических сказаниях говорится о восточных странах: „Тамо же есть стоит превысочайшая и чюдная гора Арарат, на ней же бе Ноев ковчег ис такова дерева сотворен иже не может гнити ни горети“; и дальше: „Тамо же прилежит страна Каппадокийская в ней же древние кони



Хлудовская псалтырь XIV века. Заря утренняя и заря вечерняя

юже подобны быстротою летанию птиц", вызывающих в памяти крылатых коней, сен-мурвов, неизменно встречающихся на иранских тканях и серебре. Заслуживает внимания и то обстоятельство, что летопись под 980 годом при перечислении богов славянского пантеона упоминает „симаргла", очевидно, сен-мурва. Изученный профессором Тревер по памятникам иранского искусства преимущественно сассанидской эпохи художественный образ сен-мурва — полуптицы, полузверя — часто находит отражение и в русском тератологическом орнаменте, в сильно переработанном виде.

Так, например, в псалтыри Публичной библиотеки лист 1 об. буква „О" состоит из круга с вписанной в середину фантастической птицей, чрезвычайно напоминающей сен-мурва. Отмеченные примеры сходства рисунков и мотивов русского книжного искусства с элементами иранского не есть доказательство заимствования или подражания этим формам, а говорят о совершенно самостоятельном их претворении и наполнении новым содержанием. Жестокий и скованный образ зверя Востока творчеством русского художника превращается в существо более живое, свободное и даже иногда не лишенное юмора.

Реалистические мотивы встречаются на полях рукописей XI—XIII веков; например, в Псковском уставе (Третьяковская галлерея) на листе 7 об. нарисована лежащая фигура человека с лопатой, сопровождаемая надписью „делатель трудися", на листе 20 — идущий мужчина с корзиной за плечами, на листе 18 — человек, молящийся перед храмом.

В качестве примера общей композиции страницы текста можно привести указанное выше евангелие XII—XIII веков, написанное Максимом Тошиничем, в котором заставка представляет собой полукружия с двумя птицами наверху. Внутри заставки — три круга с цветами киевского типа и плетением между ними. Характер заставки свидетельствует о переработке византийских мотивов. Заглавные



Устав псковский XIII века. Делатель трудися

буквы построены из переплетающихся тонких лент с листьями в виде трилистника или птичьими головами, с расцвеченным внутренним полем. Ясность, четкость письма, ровность букв и вся совокупность орнаментации придают стройность композиции страницы. Переплетающиеся ленты, птичьи головы, цветы представляют собой элементы слагающегося тератологического стиля, который достиг своего высшего развития в Новгороде в XIV веке. Приведенные выше заглавные буквы в данном случае являются связующим звеном искусства XIII и XIV веков. Следует остановиться также на псалтыри конца XIII века, принадлежавшей Хлудову (ныне в Историческом музее). Рукопись написана на пергаменте. Выходная миниатюра изображает Христа, стоящего среди деревьев, с припавшими к его ногам Марфой и Марией. Своеобразный стиль миниатюры противоречит стилю всех остальных, что указывает на принадлежность ее другой рукописи. Миниатюра на листе 1 об. изображает Давида, окруженного группами людей, играющих на различных инструментах. Они размещены под тремя украшенными золотом арками, нарисованными на фоне пергамента. Давид стоит под центральной аркой и играет на инструменте, очень близком по форме к современной украинской „лире", рядом с ним—Соломон, играющий на псалтыри. Вокруг них группы музыкантов с роговыми, смычковыми, ударными инструментами, причем каждая из них играет только на инструменте определенного типа. Таким образом раскрывается картина оркестра XIII века с совершенно точным изображением всех разновидностей музыкальных инструментов. На листе 266 даны в виде олицетворений „воды", „огонь", „ветер" (представленный в виде обнаженного юноши с крыльями и трубой), „дерева", „зверь", „все людие", „горы", „змеи", „дух" и в середине Христос на троне, окруженный ангелами. Общий характер всей композиции и легкая красочная гамма говорят о свежести античной традиции.

Не менее интересна композиция на листе 278 об., состоящая из двух женских фигур, держащих перекинутый между ними шарф — полосу, причем около одной, выполненной зеленым цветом, надпись „заря вечерняя“, а другая, красного цвета, с надписью „заря утренняя“; между ними фигура старика в виде Оранта. „Заря утренняя“ держит в правой руке диск, очевидно, солнце, а в левой, лежащей на плече, факел, оканчивающийся ящичком, от которого идет светло-зеленая полоса, переходящая затем в темнозеленую; она заканчивается в правой руке „зари вечерней“. Так образами античного искусства русский художник дал картину смены дня и ночи, а в виде старика Оранта — мир-космос (каким он изображается на иконах сошествия св. духа). Несомненно, автор отмеченных миниатюр этой псалтыри имел достаточно широкий кругозор, давший ему возможность использовать в своих композициях как предметы бытовые (музыкальные инструменты), так и мотивы эллинистического искусства.

Итак, книжное искусство Новгорода Великого XII—XIII веков очень ярко отразило все основные художественные течения новгородского искусства этой эпохи.

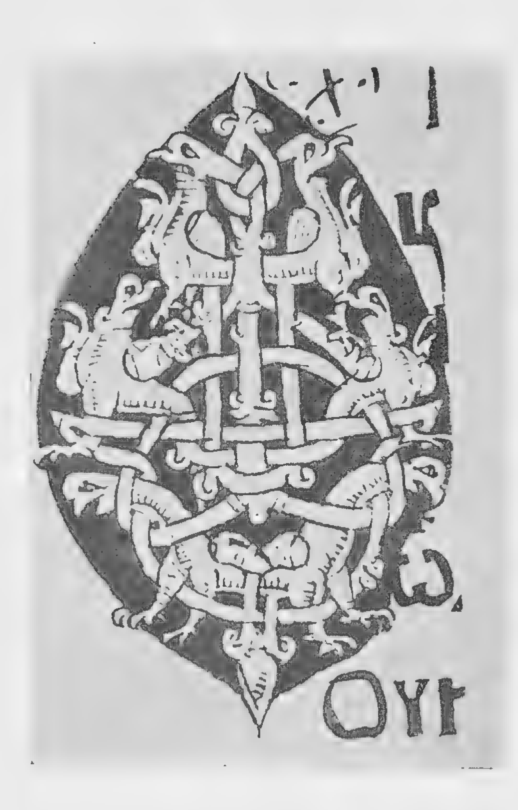
Киевские традиции Остромирова евангелия, в частности стиль перегородчатых эмалей с его плоскостностью, яркостью и плотностью цвета, сменяются более мягкой живописной манерой в миниатюрах Мстиславова евангелия.

Развитие фресковой живописи отразилось в монументальном стиле миниатюры евангелия Домки. Графический, линейный стиль миниатюры Евангелия Тошинича и ее красный фон, несомненно, близко связываются с приемами новгородской станковой живописи.

Отмеченные при рассмотрении фронтисписа и заглавных букв Юрьевского евангелия мотивы восточного (иранского) и романского характера и наличие эллинистических образов, известных через посредство византийских произведений искусства, показывают многогранность, разнообразие и богатство художественных форм, которыми располагали художники XIII века. Они легко и свободно по-своему претворяли мотивы эллинистические, западные, восточные и создавали вполне самостоятельные произведения русского искусства.

Псков
XIII-XV в.в.

Искусство Пскова — „младшего брата“ Новгорода — является одним из интереснейших очагов древнерусского искусства. Оно имеет свои особенности и в архитектуре, и в живописи, и в искусстве книги. Тератологический стиль, особенно ясно определившийся в Новгороде, имел широкое распространение и в Пскове. К произведениям псковского тератологического стиля XIII—XIV веков относится псалтырь из собрания гр. Толстого, написанная на пергаменте, ныне в Публичной библиотеке. На листе 1 об. — архитектурный фронтиспис в виде трехглавого храма с поясным изображением Давида. На голубом фоне всей архитектурной композиции размещены в чередующемся порядке широкие плоские круги и четырехугольники, связанные между собой узкими лентами, образующими узлы, переплетения и переходящими в фантастических полуптиц, полузверей. Резкое противопоставление узких лент, широких кругов и четырехугольников лишает композицию соразмерности. Последние придают массивность части, обрамляющей изображение Давида и служащей основанием для более легкого построения из лент, завершающего фронтиспис. Чрезмерная сложность орнаментации букв лишила их необходимой четкости и вызвала появление цветного фона, дающего очертания букв, выходя за пределы орнамента. Такова, например, буква „Н“ на листе 48 об. Буква „О“ построена из трех пар связанных птиц, причем орнамент, сплошь покрывающий всю площадь, лишает ее внутреннего просвета, а букву — графической четкости и читаемости. Синий фон, придающий букве „О“ вид яйца, в то же время сближает ее в цветовом отношении с произведениями ювелирного искусства, украшенными синей эмалью.



Псалтырь XIII—XIV века. Буква „О“



Псалтырь XIII—XIV века. Буква „Н“

К псковским рукописям начала XV века относится евангелие (Исторический музей), написанное в 1409 году; по стилю его можно отнести к произведениям XIV века. Оно имеет запись: „Написано повелением Феодора черница в 1409 году в монастырь Николы в Завеличии, при великом князе Василии Дмитриевиче, писал дьякон Лука“ [1]. Изображение каждого евангелиста помещено на зеленом фоне в обрамлении в виде трехглавого храма без крестов, построенного из тератологического орнамента на синем фоне. Лица евангелистов живописно и объемно трактованы, под глазами — белые оживки, крупные пряди седых волос сильно подчеркнуты. Живописное решение чувствуется и в передаче складок одежд, на которых освещенные места резко отмечены белым цветом. Заставки тератологического стиля нарисованы на синем фоне с заполнением средней части зеленым цветом. Наличие зеленого цвета в миниатюрах, заставках, заглавных буквах, хорошо известного в псковской станковой живописи XIV века, делает его типичным и для книжного искусства Пскова. Интересно отметить, что на листе 35 заставка частично утратила красочный слой, и стал виден первоначальный рисунок, нанесенный тончайшей непрерывной линией. Текст написан прекрасным строгим уставом, очевидно рукою очень опытного писца. Благодаря строгости тератологического орнамента рукопись приобретает большое художествен-

ное значение. Заставка на листе 192 лишена тератологических элементов и состоит из связанных между собою колец, размещенных на многоцветном фоне в шашечном порядке. Этот орнамент, типичный для XV века, сосуществует в одной рукописи вместе с развитыми тератологическими мотивами. Характерный для XV века орнамент из переплетающихся полос, построенных в геометрические формы круга, четырехугольника и т. п., по существу, является продолжением тератологического стиля. Он сохраняет основной мотив плетения, но утрачивает зверей и чудовищ. Вследствие этого обеднения изобразительных форм орнамент приобретает отвлеченный графический облик.

Новгород XIV-XVI в.в.

Искусство Великого Новгорода, полное исключительного своеобразия, монолитное по стилю, составляет одно из самых замечательных явлений в истории русского искусства.

Великий Новгород искони был связан с эллинистической Византией, скандинавским Севером, романским Западом и, как было указано в предыдущей главе, не был чужд и иранскому Востоку. Но это были лишь источники, обогащавшие почву, на которой развилась его самостоятельная художественная культура.

Новгород, избежавший татарского нашествия, сохранил, быть может, в своем искусстве далекие отзвуки еще дохристианского искусства, дошедшие до нас в народном искусстве, фольклоре, орнаменте книг[1]. В XIV веке он делается центром необыкновенной оживленной, плодотворной творческой деятельности во всех областях искусства. Новгородские летописи повествуют о сооружении церквей и об украшении их стенным письмом, часто упоминаются имена художников и среди них знаменитый Феофан Грек. Новгородские росписи, принадлежащие творчеству разных художников, являются самыми выдающимися произведениями русской монументальной живописи. В высшей степени сложные по своей художественной природе, они указывают не только на одаренность мастеров и их широкий художественный кругозор, но и на соответствующий высокий уровень тех, для кого они писались. Если учесть всю совокупность произведений искусства Великого Новгорода — архитектуру, монументальную и станковую живопись — и принять во внимание, что из общего количества только уцелевших древнерусских книг XI—XIV веков более половины приходится на долю Новгорода и его пригородов[2], то нетрудно представить себе, каким действительно большим художественным и культурным центром он был в XIV веке. Громадное количество руко-



Псалтырь XIV века

писей, изготовлявшихся в Новгороде и его пригородах в XIV веке, не было однородным по своим художественным формам. Но тем не менее как в миниатюре, так и во всей системе орнаментации книги Новгород создал свой, особый стиль, получивший наибольшую выразительность в тератологическом орнаменте [3]. Последний в XIV веке делается почти единственным, различаясь по художественным центрам, где писались те или иные книги. В Новгороде был создан и достиг большой художественной выразительности и высокого технического мастерства свой тератологический стиль, отличный от стиля других художественных центров.

Существенным признаком тератологии является слияние в фантастический художественный образ элементов плетенья, растения и живого существа. Заставка тератологического стиля создалась путем симметрического удвоения двух заглавных букв, получивших общую прямоугольную раму. Тератология первоначально



Псалтырь XIV века. Буква „О"

сложилась у болгар, вероятно в XII веке, процветала в XIII и начала падать в XIV веке. На Руси в XIII веке по преимуществу живет болгарская тератология. В мотивах и колорите господствующими красками являются красная, желтая и зеленая. С конца XIII века на Руси появляется более гармоническая раскраска, используется цвет пергамента как основная поверхность изображения, данного в красных контурах, с легким оттенением желтыми черточками, выступающими на голубовато-зеленом, яркоголубом, а с XIV века на спокойном серо-голубом фоне, сделавшемся характерным для новгородской тератологии.

С начала XIV века в заглавных буквах и позднее в заставках русских рукописей появляются целые человеческие фигуры тератологического стиля — мотив, не известный болгарскому книжному искусству. Тератологический стиль, возникший в славянских странах, и в частности в Болгарии, перенесенный вместе с письменностью на русскую почву, явился лишь поводом к самостоятельному творчеству русских художников, создавших свою, русскую тератологию, представляющую совершенно поразительное явление в истории книжного искусства. Неиссякаемая фантазия художников создавала композиции, бесконечно разнообразные по художественному выражению и неподражаемые по совершенству технического исполнения.

Тератологический стиль, получивший наиболее яркое выражение в искусстве книги, вошел и в другие виды декора-



Псалтырь XIV века. Буква „Ч"

тивного искусства XII—XIII веков. В целом ряде серебряных предметов, и в частности широких браслетах, найденных в различных местах (б. Твери, б. Орловской губернии и в Киеве), но объединенных единством стиля, наблюдаются композиции и передача орнаментальных элементов, чрезвычайно близких к заглавным буквам рукописей XIII—XIV веков. Серебряный браслет из Твери, найденный в 1906 году, орнаментирован полукруглыми арками с помещенными в них фигурами людей, фантастических чудовищ и растений с плетенкой в нижней части. Подобная орнаментация имеется на браслете из Тереховского клада (б. Орловской губернии). На браслете из Киева в арочках помещены фигуры, играющие на гуслях, и, кроме того, фигура фантастического чудовища. Несомненно, многие из этих фигур имеют какой-то смысл, идущий из глубины фольклора, и едва ли он когда-нибудь раскроется. Подобное же явление наблюдается и в книжной орнаментации.

Большое место в системе орнаментации новгородских рукописей XIV века занимали архитектурные фронтисписы [4]. В своих основных истоках они, несомненно, восходят к тем эллинистическим оригиналам, о которых говорил Сенека [5], сравнивая книжные украшения с фресками. Подтверждают это архитектурные фронтисписы ряда каролингских рукописей IX—X веков [6], напоминающие стенные росписи. Подобные же книжные украшения встречаются в армянских рукописях X века [7]. В средневековых рукописях



Псалтырь Грозного XIV века. Буква „О“

такого рода фронтисписы имеют двойной источник: такие, как Homélies de Grégoire de Nazianze или Homélies de Jacques (Paris, 1208)[8], воспроизводят реальные архитектурные сооружения, и наряду с этим обрамления канонов Евсевия явно происходят от фантастических архитектурных форм. Обычай вводить архитектурные фронтисписы был присущ и русским переписчикам (Изборник Святослава 1073 года), но отсутствие в русских евангелиях канонов Евсевия, построенных узкими столбцами, не дало возможности развиться сложным архитектурным обрамлениям, как это имело место в рукописях византийских, латинских, армянских, грузинских[9]. Создавая свои фронтисписы из фантастических зверей, птиц, связанных переплетающимися ремнями-змеями, они придавали своим композициям внешние очертания храма, а иногда вид раскрытых царских дверей. Фантастические птицы, звери, человеческие фигуры, ремни или змеи являются теми изобразительными средствами, пользуясь которыми творческий гений русского художника книги, сохранявший отзвуки далекого искусства, уходящего корнями в дохристианское прошлое, украшал книгу. В XIV веке создаются плетения из лент или ремней. Смелость замысла, неповторимое разнообразие приемов переплетения, умелое изображение птиц и зверей обусловили появление замечательных фронтисписов, заставок, заглавных букв, которые органически слились со строгим уставным почерком текста в единое художественное целое. Фантастические птицы и звери, загадочные человеческие фигуры, крепко связанные ремнями, рвущиеся броситься друг на друга, полны стремительного движения и силы.

Человек, оплетенный ремнями по рукам и ногам, напрасно стремится разорвать их, — ремни крепко переплетены, в них чувствуется упругость, прочность. Сила, борьба, стремительное движение и в то же время бессилие преодолеть сдерживающее их препятствие — это обычные темы тератологических композиций, в которые художник вкладывал смысл, теперь скрытый для нас.

К XIV веку относится псалтырь Публичной библиотеки[10], украшенная на листе 7 об. фронтисписом, изображающим как бы внутренний вид церкви с раскрытыми царскими дверями и спускающейся на цепи люстрой с двумя горящими свечами. Сама по себе фантастическая композиция содержит несколько реалистических деталей, например столбики, способ прикрепления створок к ним, люстры и свечи. Эти реалистические детали придают некоторую убедительность всей фантастической композиции.

Основные мотивы фронтисписа — человеческие маски, звери и птицы — повторяются и в заглавных буквах этой псалтыри. Ни одна композиция буквы никогда не повторяется. Художник на-



Псалтырь Грозного XIV века. Буква „В“

ходит все новые и новые решения для одной и той же буквы. Все они стройны, пропорциональны, тонки по рисунку. Несмотря на то, что фигуры полны движения, они остаются в пределах очертания буквы.

На листе 100 об. буква „О“ трактована как сплошная орнаментальная композиция, вписанная в остроовальную форму. Ленты и фигура образуют очертания буквы, а внутреннее поле покрыто серо-голубым цветом. Стройна буква „Ч“ в виде чаши, построенная из переплетающихся змей и масок. Иногда буквы строятся в виде жанровых сцен; например, на листе 275 об. нарисована буква „М“, состоящая из двух мужских фигур, тянущих сеть, полную рыб, и переругивающихся между собой. „Корвин сын — сам еси такой“,— отвечает другой. Графический характер заглавных букв гармонически сочетается с уставом текста. Историческое и документальное значение имеет евангелие 1362 года (Публичная библиотека), происходящее из библиотеки Софии Новгородской и имеющее запись: „Написано бысть евангелие се в великом Новеграде повелением боголюбивого архиепископа Новгородского Олексея[11] в великое княжение Дмитрия Константиновича, а писал его грешный, худый, неразумный владычин паробок Микула“. Эта запись указывает на существование у архиепископа организованных писцов-профессионалов, размножавших необходимые книги в XIV веке. Таким образом, запись сохранила имя одного из лучших новгородских художников книги — паробка Микулы. Заставки и заглавные буквы великолепного рисунка и тончайшего исполнения, разнообразнейшие по замыслу, принадлежат руке виртуоза в области тератологического орнамента, каким, несомненно, был паробок Микула.

Орнаментация тератологического стиля новгородских рукописей чрезвычайно разнообразна как по формам, так и по содержанию. Примером включения человеческой фигуры в орнаментальное построение является псалтырь XIV века Публичной библиотеки.

Фронтиспис имеет очертания, только отдаленно напоминающие силуэт храма.

Псалтырь Грозного XIV века. Буква „М“



Барабаны превратились в тонкие подставки под шарообразные купола, над которыми высоко поднимаются кресты из переплетающихся лент; над ними крест, нарисованный киноварью, увенчанный сидящим на нем петухом. Орнаментация фронтисписа состоит из человеческих фигур, зверей, птиц, трактованных до некоторой степени объемно, что достигнуто штриховкой и легкой растушевкой по контуру. Особенно интересен своим бытовым характером ряд заглавных букв в виде человеческих фигур. Буква „Д“ на листе 14 об.[12] нарисована в виде Давида в царских одеждах, играющего на гуслях; буква „Р“[13] на листе 15 представляет собой человека, держащего за ноги зайца; буква „Х“[14] на листе 196 построена в виде человека, держащего рог и кувшин восточного типа с высоким горлышком. В евангелии 1355 года (Исторический музей) на листе 29 буква „Р“[15] изображает человека, обливающегося водою из шайки. Надпись над буквой поясняет: „обливается водою“. Иногда фантастичность сюжета буквы, загадочность человеческих фигур и их выражения дают основание предполагать в такой композиции далекие отзвуки фольклорных элементов. Такого рода буквы встречаются в евангелии 1323 года из собрания Хлудова (Исторический музей), написанном в Успенском Колмовом монастыре (близ Новгорода). Эти буквы скомпонованы из человеческих



Псалтырь Грозного XIV века

фигур, едущих верхом на фантастических животных [16].

В заключение нашего обзора следует отметить в указанной выше рукописи Публичной библиотеки на листе 24 об. букву „О“ [17] круглой формы с изображением внутри полуптицы-полузверя. По общей композиции и трактовке полуптицы-полузверя эта буква „О“ очень напоминает фигуру иранского сен-мурва [18], переработанного русским художником в стиле тератологического орнамента.

Возможные иранские истоки этих композиций, встречающихся в книжной орнаментации, дают основание предполагать, что иранское серебро было в обиходе новгородцев. Это косвенно подтверждается происходящей из Юрьева монастыря замечательной восточной тканью, хранящейся ныне в Историческом музее.

Знакомство новгородских художников с предметами быта Востока было достаточно широким, на что указывают буквы, изображенные на листе 198 в виде челове-



Псалтырь Грозного XIV века

ческих фигур, причем одна — с восточным кувшином, другая — в восточном кафтане.

В качестве примеров фронтисписов тератологического стиля с живописно трактованной человеческой фигурой можно привести миниатюры псалтыри, вложенной Иоанном Грозным в Троицкий монастырь [19] (ныне в библиотеке им. Ленина). Эта рукопись украшена двумя миниатюрами с изображениями Давида и Асафа, помещенными первый — в обрамлении в виде трехглавого храма, второй — в обрамлении храма пятиглавого.

Особенно сложна по замыслу и виртуозна по исполнению миниатюра с изображением Асафа. По голубому фону размещены чрезвычайно плотно переплетающиеся полуптицы-полузвери, очерченные двойной линией, придающей им некоторую рельефность. Они образуют отдельные композиционные элементы, между которыми выступает сравнительно большая площадь фона. С большим изя-

ществом, грацией и ритмом передана вся композиция обрамления, относящаяся к типу „роскошных“ книжных украшений. Поясное изображение Асафа, написанное в живописной манере, по трактовке лица, рук, одежд Айналов сближает с фресками Волотова и датирует рукопись 1340—1360 годами [20].

Стиль письма XIV века значительно изменился. Еще в XIII веке наблюдается ослабление каллиграфического принципа [21], отразившееся в общем упрощении приемов письма, состоящем теперь из ремесленных взмахов и нажимов. Сложившийся к концу XIV века полуустав внес новые черты в построение букв. Они лишились каллиграфической строгости, прямые линии стали допускать кривизны, а округлые теряют правильность дуги. Буквы полуустава стали свободнее, разнообразие форм и цвета заставок и заглавных букв придали странице живописность.

Следует остановиться также на рассмотрении собственно миниатюр с изображениями человеческих фигур. Миниатюра в евангелии XIV века из собрания Фролова (Публичная библиотека) на листе 1 об. изображает евангелиста, пишущего на свитке, лежащем на его коленях. Справа, на голубовато-синем фоне, выступает беломраморный киворий на четырех колоннах с золотыми капителями и базами, красной, двускатной черепичной крышей с золотым карнизом. Слева — башнеобразное зеленоватое здание с золотыми карнизами и красной конической крышей, заканчивающейся золотым „ветрилом“. Лицо евангелиста написано в живописной манере, лепка лица подчеркнута пробелами, вся фигура пропорциональна и стройна. В целом миниатюра по строгости, сдержанности построения, красочной гамме, лаконизму форм относится к типу миниатюр, отражающих монументальный стиль живописи. Трактовка архитектуры, заставляющая чувствовать материал, прозрачность мрамора воспринимаются как отзвуки эллинистического искусства. Такое же понимание архитектуры встречаем на миниатюре с изображением Иоанна [22] в евангелии середины XIV века из собрания Хлудова (Исторический музей).

На миниатюре того же евангелия на листе 36 изображен св. Матфей [23] на белом фоне пергамента, сидящий почти спиной к зрителю, с головой, повернутой в профиль. Он собирается опустить перо в чернильницу, чтобы писать на свитке, лежащем на его поднятом правом колене. Во всей фигуре чувствуется движение, подчеркнутое обильными складками одежды. Лицо трактовано объемно резкими черными штрихами и светлыми бликами. Многочисленные складки энергично отмечены пробелами. Все эти черты придают живописность изображению, напоминающему стенные росписи XIV века. Впечатление монументальности усиливается изображением многоэтажной архитектуры с балконами, навесами, колоннами, написанными очень объемно и „материально“, с противопоставлениями темных и светлых частей. Несколько искаженные формы делают ее своеобразно „динамичной“. Так же объемно и пространственно трактованы скамья и круглый стол с принадлежностями для письма. Таким образом, рассмотренная миниатюра, как и другие той же рукописи, характеризует живописно-монументальный стиль в искусстве книги XIV века. Заслуживает внимания миниатюра с изображением евангелиста Луки [24], где чрезвычайно реалистически передано лицо с выражением человека, скорее просматривающего, чем читающего полураскрытую книгу. Вид книги с красным обрезом в украшенном золотом переплете с золотыми же застежками в данном случае воспроизводится документально точно.

К этому же художественному течению относится миниатюра на листе 10 об. с изображением св. Матфея в евангелии XIV века [25] (Исторический музей). Евангелист нарисован стоящим в рост и пишущим по свитку, как бы подвешенному к потолку. Темносиний фон, зеленая поземь, киноварный хитон с черным клавом, светлосерый гиматий с пробелами придают своеобразную красочность всей миниатюре. Живописно трактовано лицо с легким румянцем, где белым отмечены освещенные места; волосы на голове и бороде трактованы крупными прядями. В той же живописной манере разрабо-



Буквы из евангелия XIV века

таны одежды. Черты стиля монументальной живописи в рассмотренных миниатюрах придают им характер фресок.

К XIV веку относятся миниатюры „Сказания о святых Борисе и Глебе" Сильвестровского сборника. Эти рисунки в живых художественных образах наглядно иллюстрируют текст.

Иллюстрации с „чудесами" восходят, по мнению Д. В. Айналова [26], к протооригиналам XII века. В стиле миниатюр самого жития Д. В. Айналов видел много общих черт с новгородской живописью XIV века. Многочисленны бытовые детали, ярко освещающие картину жизни того времени в самых разнообразных ее проявлениях. В этом отношении памятник является драгоценным историческим документом.

В истории искусства книги XV век является временем перехода от драгоценной, мало доступной пергаментной рукописи к книге более дешевой, написанной на бумаге. История бумаги до настоящего времени остается невыясненной [27]. С начала XII века бумага получила распространение в Византии, Италии и Испании. В течение XIV века в Европе пользовались исключительно итальянской бумагой, а в XV веке она получила преимущественное распространение. Широкое применение этого нового материала, обладающего противоположными пергаменту свойствами, обусловило совершенно иные, сравнительно с предшествующей эпохой, художественные решения в искусстве книги. Непрозрачность пергамента, его неспособность впитывать краску придают миниатюрам плотность эмали, тогда как бумага, впитывающая краску, делает их легкими, прозрачными и органически с ней связанными. Кроме того, бумага дает возможность „раскраски" рисунка жидкой краской, которая прочнее, так как не осыпается, как это наблюдается в пергаментных рукописях.

В XV веке теряется сила выразительности и остроты характеристики образа, его бурная темпераментность сменяется мягкостью, спокойствием, сосредоточенностью выражения. Живопись, все более теряя черты монументальности, приближается к станковой живописи. Сложившийся в начале этого века в Москве стиль, связанный с художественным творчеством знаменитого Андрея Рублева, получил отражение в книжном искусстве и распространился далеко за пределами Москвы. Евангелие 1495 года (библиотека Академии наук), написанное на бумаге, в новгородских пределах, на Валааме, для Хутынского монастыря в Новгороде иноком Закхеем, является примером распространения московской художественной традиции на север и влияния на местных художников. Еван-

гелист Иоанн и Прохор (лист 1) изображены на золотом фоне перед симметрично поднимающимися горами, разработанными лещадками с кружками — приемом, хорошо известным в новгородской станковой живописи. Иоанн, слушающий откровение, обращен лицом несколько назад и смотрит вверх, приближаясь к сидящему у входа в пещеру и пишущему Прохору; он, касаясь его головы, диктует услышанное. Стройная, прекрасно нарисованная фигура Иоанна, удачно вписана в горный пейзаж; тонко и чрезвычайно выразительно написано его лицо с выражением внимания и удивления. Складки одежд, напротив, трактованы сухо и линейно. Хитон светлоголубой, переходящий в белый, горы розоватого оттенка, фон золотой—вот красочная гамма, типичная для миниатюр XV века в стиле станковой живописи. Миниатюра с изображением евангелиста Матфея (лист 68 об.) написана с тем же художественным мастерством, как и Иоанн. Сухость в трактовке складок смягчается светлозеленой и светлорозовой расцветкой, придающей большую легкость и нежность всей композиции. Здание, крестообразное в плане, имеет обычный внутренний атриум той же формы, покрытый черным цветом, обозначающим его глубину. Он остался непонятым художником, закрасившим его тем же цветом, что и остальная добавленная им в центре остроконечная крыша, покрытая дранью. Непонятый античный атриум заменяется заимствованной из деревянной архитектуры понятной и близкой шатровой кровлей.

Лист 141 этой рукописи по композиции и пропорциям своих орнаментальных элементов является примером сложившегося стиля книжных украшений XV века. Заставка, уменьшаясь в размерах, превращается в сравнительно узкий прямоугольник, занимающий верхнюю часть страницы, и делается привычной деталью начального листа. Измельченный рисунок заставки и заглавной буквы „В“, полуустав текста, утративший архитектурную строгость и четкость, придают странице обычный облик рукописной книги конца XV и начала XVI века. Однако художником книги найдены новые пропорциональные и цветовые соотношения, придающие формам большую согласованность. Таким образом, описанный лист с хорошо сохранившимися полями, представляет собой типичный пример построения страницы книги XV—XVI веков.

Замечательна заставка - миниатюра библии 1499 года, написанной при новгородском архиепископе Геннадии [28]. Заставка в виде удлиненного прямоугольника заключает в остроовальном обрамлении изображение пишущего Моисея. Оно занимает середину заставки, а все остальное пространство заполнено растительным стилизованным орнаментом на золотом фоне. Обрамление чрезвычайно малых размеров, а самая фигура менее 5 см. Несмотря на такой размер, лицо, одежда и все детали написаны очень тонко. Буслаев [29] следующими словами характеризует орнаментацию заставки: „Геннадиева заставка... представляет сочные ветки, листву и цветы, раскрашенные с переливами светотени, усиливаемой кое-где серебряными штрихами, что придает всему изображению рельефность, которой не знала заставка византийская“. Он полагает, что мастера исходили из орнаментальных мотивов инкунабул.

Наряду с сохранившейся в истории миниатюры и орнаментации книги византийской традицией развивается и приобретает широкое распространение прием размещения иллюстраций среди текста на фоне бумаги. Эти миниатюры, по существу, представляют собой раскрашенные контурные рисунки, часто посредственного исполнения. К такого рода рукописям относится Псковская Палея 1477 года [30] (Исторический музей), написанная дьяком Нестором, содержащая 51 миниатюру среди текста.

В многочисленных миниатюрах много непосредственности, простоты, движения и выразительности. Расцветка выполнена жидкой акварелью на фоне бумаги. Изображая архитектурные формы, художник воспроизводит русские шатровые и бочкообразные покрытия; так, например, в иллюстрации, относящейся к вавилонскому столпотворению, все здания имеют характер русских построек.



Евангелие 1389—1425. Евангелист Матфей

На листе 381 нарисован Давид со свитком, а на среднем поле, между столбцами текста, помещен очень маленький рисунок чернилами, повторяющий совершенно точно голову Давида; он выполнен необыкновенно тонко, видимо рукой умелого художника. Вероятно, книга, переходя из рук в руки и попадая к художнику, продолжала насыщаться рисунками, в чем была большая потребность. Завершается Палея изображением новгородцев, согнувшихся от страха перед Иваном Васильевичем, сидящим на троне под киворием. Повествовательные миниатюры Палеи 1477 года относятся к ранним примерам этого типа иллюстраций в истории русского книжного искусства. Очень выразительные и простые по композиции, они являются произведениями вполне сложившегося стиля, где уже не может быть и речи о сходстве со станковой или монументальной живописью. К такого рода миниатюрам относятся иллюстрации Радзивилловской летописи.

Одновременное сосуществование таких разнородных по своей художественной природе произведений, как евангелие Закхея с его орнаментацией заставок и миниатюр Палеи 1477 года, указывает, с одной стороны, на продолжаю-

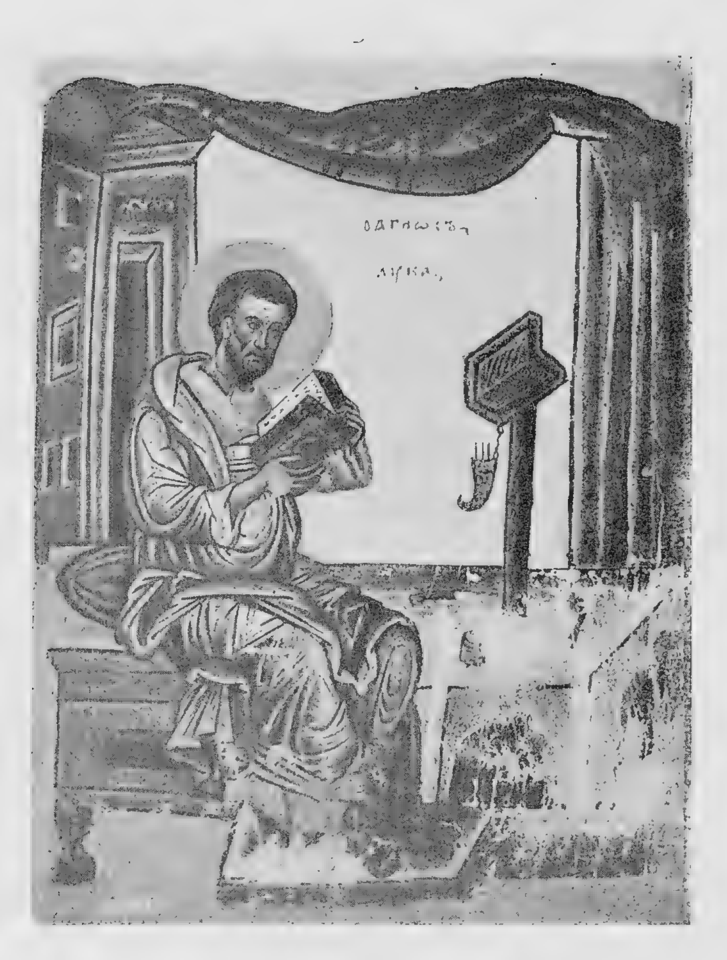


Библия Геннадия 1499 года. Заставка

щую свое развитие традицию, идущую от искусства Киева XI—XII веков, а с другой — на сложившийся живой, свободный стиль книжной иллюстрации, в простых, ясных образах непосредственно передающий рассказ, легко воспринимаемый читателем.

Наконец, заставка Геннадиевой библии указывает, что в „скриптории" новгородских архиепископов были западные инкунабулы и, возможно, библия Гутенберга 1455 года; следовательно, писцы были в курсе современных им художественных течений в книжном искусстве Запада.

Создавшееся в XVI веке единое многонациональное Московское государство, объединившее русскую землю и присоединившее самостоятельные города-республики Новгород и Псков, способствовало возникновению единого стиля. Этот московский стиль XVI века направил местные художественные течения по одному пути. К этому роду художественных произведений относится евангелие Исторического музея № 20737, имеющее запись: „В лето 1534 написана бысть... при великом князе Иване Васильевиче при архиепископе Великого Новгорода и Пскова Макарии... в Троице Александрове пустыни..."[31] Оно украшено рядом миниатюр и заставок. Миниатюра на листе 7 об. изображает Иоанна и Прохора на фоне горного пейзажа, причем горы ритмически повторяют основные линии двух сидящих фигур: левая гора, имея наклон к середине, соответствует линии наклона Иоанна, а линия правой горы — позе Прохора, и, несмотря на ритмичность композиции,



Хлудовское евангелие XIV века. Евангелист Лука

обе фигуры кажутся наложенными на пейзаж, а не вписанными в него, как это можно наблюдать в живописи XV века, хотя горы трактованы живописно и тени между блоками дают объемность всему массиву. Чрезвычайно тонко и выразительно передано лицо Иоанна. Верхняя одежда покрыта пробелами, превратившимися в орнамент. Она не отражает рельефа тела, и фигура поэтому приобретает плоскостный характер. Так же силуэтно и плоскостно изображение Прохора. Миниатюра обрамлена растительным стилизованным орнаментом на золотом фоне и в целом напоминает эмали.

Замечательна композиция всей страницы (лист 61), при которой раскрытая книга производит впечатление единого целого. Эта рукопись, вышедшая из новгородской „школы" митрополита Макария, характеризует книжное искусство Новгорода в первой половине XVI века, когда оно уже утратило свои характерные черты и усвоило единый московский стиль.

В заключение следует упомянуть евангелие (Исторический музей), написанное в 1557 году в Новгороде, миниатюры которого, за исключением обрамлений, совершенно совпадают с миниатю-

рами евангелия Оболенских XIV века (Исторический музей). Это иконографическое тождество миниатюр указывает на то, что оно в 1557 году было списано с евангелия Оболенских, вероятно, в Новгороде.

Изображение Матфея на листе 63 совершенно совпадает по рисунку с миниатюрой евангелия Оболенских XIV века, но разница в том, что вместо живописной лепки лица оно дается почти одним ровным охряным цветом с легкой тенью около волос. Складки одежд трактованы сухо и графично. Наблюдается сходство рисунка во всех изображениях при различной трактовке фигур.

Живописность, объемность и динамика миниатюр XIV века сменяются в евангелии 1557 года плоскостной, графической манерой, лишенной жизни. Таким образом, евангелие Оболенских как более древний памятник служит оригиналом художнику XVI века. В копии неизбежно отражаются все основные характерные черты эпохи, так как художник по-своему перерабатывает чуждые по времени формы более древнего образца.

Страницы последовательно рассмотренных рукописей этих драгоценнейших произведений искусства, связанных с Великим Новгородом, раскрыли все богатство творчества русского художника, его обширный запас художественных образов, его замечательное мастерство. Обилие новгородских рукописей характеризует высоту книжной образованности и соответствующий уровень культуры книги. Развившийся на его почве тератологический стиль поражает не только совершеннейшей техникой исполнения, но и неиссякаемой фантазией в создании все новых и новых композиций из лент или змей, птиц, зверей, человеческих фигур. Фронтисписы, заставки перед началом текста, заглавные буквы, почерк текста на фоне пергамента сливаются как в отношении композиции, так и цвета в одно художественное целое, превращая книгу в подлинное произведение искусства.

Художественные течения XV века внесли новые формы в живопись. Плавность, мягкость, спокойствие и ритмичность — черты, типичные для живописи и миниатюры XV века. Тератологический орнамент и его реалистические элементы, как не соответствующие стилю эпохи, сменяются отвлеченным плетеным орнаментом, состоящим из полос и образующим круги, квадраты и т. п. Стиль плетеного орнамента XV века есть дальнейшее развитие стиля тератологического, утратившего звериные элементы, но сохранившего его основу — плетение. Большое распространение славянских рукописей оказало воздействие на развитие орнамента XV века, но не было решающим в его сложении. Наряду с новыми художественными формами продолжает существовать в орнаменте древняя киевская традиция, постепенно изменявшаяся в творчестве художников последующих эпох. Искусство XVI века утрачивает местные особенности, и создается стиль единого Московского государства. Книжное искусство Новгорода также вошло в это единое национальное целое, вложив в него большую долю своей высокой художественной культуры, особенно в эпоху митрополита Макария, переход которого из Великого Новгорода в Москву как бы символизировал это слияние.

Тверь Ярославль Смоленск XIII–XIV в.в.

Сохранился ряд замечательных в художественном отношении рукописей, относящихся к XIII—XIV векам, созданных в крупных центрах того времени, а именно — Твери, Ярославле и Смоленске. Эти рукописи тем более заслуживают внимания, что две из них точно датированы и известны имена их художников. Все они крайне своеобразны по стилю и занимают особое место в истории русской миниатюры.

ТВЕРЬ

В библиотеке им. Ленина находится лицевая всемирная Хроника Георгия Амартола, написанная на пергаменте, содержащая 127 миниатюр. Она хранилась ранее в библиотеке Троицкой лавры. Эта хроника написана не позднее 1294 года в Твери, и на выходной миниатюре имеется трудно читаемая надпись: „Многогрешный раб Божий Прокопий писал".

Доказано, что перевод Хроники Георгия Амартола на русский язык сделан в Киеве при Ярославе. Иллюстрированный экземпляр, копировавший греческие миниатюры, тоже относится к Киеву.

Начинается рукопись двумя выходными миниатюрами, одна — с традиционным портретом автора Хроники Георгия Амартола, а другая — с изображением ее заказчика князя Михаила Тверского и его матери Оксиньи. Они размещены по обе стороны сидящего посредине Христа. Архитектурная композиция, среди которой написаны Христос, князь Михаил и Оксинья, представляет собой место, где, по сказаниям Синхрона, за драгоценной завесой небесный судья призывает на суд царей. Тонко написано лицо Георгия Амартола, обрамленное большой бородой, оно худое, бледное, с умным выражением глаз. Георгий изображен в монашеском одеянии, сидящим и пишущим под килевидной аркой.

Тверская рукопись является драгоценным источником для изучения миниатюры конца XIII века. Профессор Д. В. Айналов посвятил ей особое исследование[1], в котором так определяется ее значение для русского искусства: „Ни одна русская иллюстрированная рукопись, за исключением, пожалуй, более позднего Сильвестровского сборника, не дает такой сложной картины средневекового быта и миросозерцания, как Хроника Георгия Амартола. Эта рукопись с ее иллюстрациями перекидывает мост между древней Русью и Византией в понимании мировой истории, и нигде более нельзя встретить в таком ярком и многогранном отражении образа средневековой Руси с ее верованиями, с ее легендами, поучениями, назиданиями, чудесами, гаданием, волхованием, идолами, баснословием о чудесных странах и людях, о диковинах мира и чудесах его, как здесь".

Эта рукопись является важным источником познания нашего древнего искусства. Исходя из анализа художественных форм выходной миниатюры Прокопия, Айналов приходит к выводу, что его искусство есть искусство „киевское, принадлежащее русско-византийской манере домонгольского периода" и что „строгий стиль его живописной манеры с правильными овалами лиц, великолепной техникой и довольно правильной анатомией фигур, с маленькими руками и пальцами при хорошем развитии тела, несколько узкого и удлиненного, восходит ко второй киевской манере живописи, известной в мозаиках Златоверхого Михайловского монастыря"...

Внимательное рассмотрение большой выходной миниатюры, подписанной Прокопием, приводит Айналова к заключению, что стиль этой миниатюры и „ее замечательное строгое исполнение, ничего общего не имеющее с искусством XIV века, дышит жизнью искусства XII—XIII веков. Лишь волнующиеся беспокойные складки одежд Христа нарушают эту строгую стильность, дают нечто новое и говорят о том новом оживлении искусства, которое несет с собою приближающееся XIV столетие". Интересно ознакомиться с содержанием некоторых миниатюр. Так, например, изображено посещение Александром Македонским „острова Рахманов (браминов), где люди без одежд живут на цветах, ничего не имея, питаются плодами и обитают по обе стороны реки Гала, мужья раз в год приплывают к женам на другой берег". Извержение Везувия в 79 году нашей эры тоже изображено на миниатюре, иллюстрирующей текст: „Везвийская гора на западе расседеся, огнем вскыпе толма, яко попалити прилежащую страну и грады". Верх горы Везувия раздвоен, красные, то есть огненные, расселины видны на ее боках. Двое людей, стоя у города, представленного упрощенно в виде высокой башни с бойницами, поднимают руки вверх в знак удивления. Большие выходные миниатюры с изображением Христа и предстоящих князя и его матери, великолепно выполненные, являются шедеврами древнерусской живописи, стоящими наравне с портретной миниатюрой Изборника Святослава 1073 года и миниатюрой Кодекса Гертруды с изображением русских князей. Суммируя изучение миниатюр, Айналов приходит к выводу, что они отражают киевское домонгольское искусство, стоящее в близких связях с византийским царьградским. Сношения Твери с Киевом были непрерывны и не ограничивались одним посольством (1289 года). Таким образом, Хроника Георгия Амартола, являясь в XIII веке проводником киевской домонгольской художественной традиции на север, подготовляет почву для развития искусства Москвы. Эта рукопись свидетельствует и о том, что в самое мрачное, тяжелое для Киева время — XIII век — там не замирала художественная жизнь.

ЯРОСЛАВЛЬ

В музее г. Ярославля хранится Федоровское евангелие[1], написанное на пергаменте в первой половине XIV века в пределах центральной Руси. Изображение Федора Стратилата на обороте листа 1 дает основание связывать происхождение рукописи с каким-то Федором, и предание называет князя Федора Ростиславовича Чермного, умершего в



Хроника Амартола XIII века. Извержение Везувия

конце XIII века, но рукопись, как установил А. И. Некрасов, относится к началу XIV века. На листе 1 есть запись середины XIX века о принадлежности рукописи Ярославскому собору. Евангелие имеет пять миниатюр. Первая представляет Федора Стратилата, четыре других — евангелистов. Архитектурный фронтиспис изображает евангелиста Иоанна с учеником Прохором. Чрезвычайно интересной является трактовка фронтально стоящей фигуры воина с копьем и щитом с геральдическим изображением барса — родовым знаком суздальских князей.

По бокам Стратилата написаны орнаменты, напоминающие помпеянские „кан-



Смоленская псалтырь 1397 года

делябры“, составленные из растительных мотивов, с птицами наверху[2]. Весь фронтиспис выполнен в ярких плотных красках: красной, зеленой с золотом. Лицо трактовано живописно, с глубокими тенями. На листе 1 об. — архитектурный фронтиспис, сплошь покрытый плотным, переплетающимся орнаментом, по бокам расположены „канделябры“, такие же, как на предыдущей миниатюре. Вверху дано изображение Спаса, близкое к иконе Спас-Ярое Око XIV века из Успенского собора московского Кремля[3]. Заставки и заглавные буквы состоят из фантастических зверей и птиц. В заглавной букве на листе 8 золотом написан зверь с красным контуром и красными штрихами по краю. Буквы на золотом фоне построены из стеблей и цветов, оживленных белыми бликами. Разнообразие ярких, плотных красок и обильное применение золота очень выделяют Федоровское евангелие из ряда современных ему рукописей. Переплетающиеся линии трактуются как орнаментальная композиция, дающая возможность передать богатство цвета и блеск золота. В тератологическом орнаменте других художественных центров (Новгород, Псков, Рязань, Москва) переплетающиеся ленты понимаются как нечто действительно опоясывающее, связывающее зверей и людей, опутанных этими полосами. Красочная гамма Федоровского евангелия производит впечатление плотной эмали. Оно относится к замечательным памятникам XIV века, и весьма вероятно, что своим происхождением связано с памятью князя Федора Чермного[4], умершего в 1299 году.

СМОЛЕНСК

От богатого когда-то города, обладавшего даже своей письменностью, до нас дошли лишь две рукописи: одна — Смоленская псалтырь 1395 года[1], сохранившаяся в онежском Крестном монастыре (ныне в Историческом музее), и другая — Оршанское евангелие в Киеве. Псалтырь написана на белом, гладком пергаменте и украшена тремя архитектурными фронтисписами, многочисленными заставками и заглавными буквами. На листе 156 об. имеется запись: „В лето (6903) 1395 свершениие книзе сей месяца февраля в 1 рукою грешного инока Луки Смолянина...“; дальше идет обычная формула, и заканчивается надпись указанием, что псалтырь написана для „грешного инока Алексея“. Весь декоративный облик псалтыри, выделяясь среди рукописей XIV века необыкновенным разнообразием декоративных элементов, сохраняет, однако, связь с традиционными формами русского фрескового орнамента более раннего времени. На листе 1 об.[2] помещен фронтиспис в виде пятиглавого храма с окнами в два ряда и с изображением Давида посередине под килевидной аркой на зеленом фоне. Вся композиция состоит из узких лент с фигурами зверей, отчетливо выделяющихся на фоне этого плетения.

Нетрудно заметить, что два дракона с завязанными хвостами, образующие букву „М“ на листе 127 об., очень близки к двум подобным же зверям на персидской ткани XIV века[3], исполненной под воздействием тканей Китая.

Надо заметить, что китайские ткани в XIV веке сыграли огромную роль в сложении стиля итальянских тканей, изготовлявшихся в Лукке. Обилие драконов, движение фигур, асимметричность композиции — черты, типичные для итальянских тканей XIV века. Одна из композиций на фронтисписе на листе 156 об. с изображением двух драконов, обращенных вниз головами, с хвостами, поднятыми вверх, образующими килевидную арку, почти повторяет композицию двух зверей, так же расположенных на ткани XIV века из Лукки[4].

Заставка на листе 3 украшена наверху двумя павлинами, середина заполнена зверями, опутанными шнурами, по бокам заставки по красной птице с стилизованными ветками в клювах, внизу две пантеры и между ними две головы в высоких шапках. В данной заставке, как в фокусе, сосредоточены разнообразные мотивы, бывшие в распоряжении художника: павлины, птицы с ветками, наконец, плетения — все эти столь различные по

своему происхождению и времени мотивы были талантливо, с исключительной изобретательностью использованы творчеством русского художника.

Все вышесказанное раскрывает картину необыкновенного богатства образов, бывших в распоряжении этого выдающегося художника, к счастью для нас, увековечившего свое имя и свою родину Смоленск, что дает ключ к объяснению сложной художественной природы этой рукописи.

В прошлом Смоленска отмечаются следующие факты[5]: в Смоленске и Дорогобуже были найдены монеты арабские VII—X веков, некоторые из них были выбиты в Африке и Испании; встречались также массами скандинавские, англо-саксонские, византийские и немецкие монеты IX века. Известно, что в период между XI—XIV веками в Смоленск привозились предметы промышленного производства: красные фландрские сукна, шелковые материи, возможно — итальянские, так как в эту эпоху они пользовались большой известностью; различного рода металлические изделия, золото, серебро и сосуды. Если принять во внимание приведенные сведения о роли Смоленска в русской художественной культуре и объем его торговых связей, то делается вполне возможным предположение, что художник Лука, уже в силу профессионального интереса, имел возможность видеть книги и предметы самого различного происхождения — как западного, так и восточного. Обладая исключительным дарованием и большим мастерством, он так по-своему использовал иноземные мотивы, что вся орнаментация вполне сохранила стиль русской тератологии XIV века.

Москва
XIV-нач. XVI века

Древнейшим произведением искусства книги XIV века является так называемое Сийское евангелие, написанное в Москве в 1339 году и хранящееся в рукописном отделе библиотеки Академии наук.

Сийское евангелие 1339 года, принадлежавшее Антониево-Сийскому монастырю Холмогорского уезда, Архангельской губернии, имеет на последнем листе запись: „...написано бысть сие евангелие в граде Москве на Двину к святой Богородици повелением рабом Божиим Ананею чернецем... а писали многогрешник дьяци Ментии да Прокоша". В создании художественного облика этой книги принимал участие некий Иоанн — автор единственной заставки, в которую он заключил следующую подпись, сделанную красной киноварью мельчайшим, едва читаемым почерком: „Господи помози многогрешному Иоанну написать ми заставицу сию". Вероятно, трудность исполнения тератологического орнамента вызвала это обращение. Очевидно, Ментий и Прокоша были только писцами, написавшими текст евангелия уставом на пергаменте, а Иоанн — художник, возможный автор единственной миниатюры на листе 1 с изображением Христа, благословляющего подходящих апостолов. Христос стоит в дверях здания в виде церкви, с золочеными крышей, колоннами, капителями и базами. Особенно стройна фигура Христа, одетого в пурпурно-коричневый хитон с золотым ассистом и синий гиматий. Строгое, сосредоточенное лицо Христа обрамлено короткой редкой бородой, коричневые волосы спереди падают двумя прядями. Легкий румянец завершает живописную трактовку прекрасно нарисованного лица. Приближающиеся апостолы значительно крупнее и стройнее Христа, жизненно переданы их формы и движение. Лица с большими глазами трактованы живописно, и каждому приданы индивидуальные черты. Одежды падают глубокими складками, переданными теня-

ми. Особенно хорош светлосиний цвет хитона Петра, переходящий в освещенных местах почти в белый. По рисунку, красочной гамме, характеру трактовки складок эта замечательная миниатюра предвосхищает черты стиля московской школы начала XV века, несмотря на то, что в скульптурной трактовке лиц, движении, пронизывающем всю композицию и каждую фигуру в частности, выражены черты стиля XIV века. Стилистически эту миниатюру можно сблизить с вновь открытой фреской в соборе Суздаля, относящейся к 1233 году[1].

В таком же живописном стиле выполнены миниатюры евангелия второй половины XIV века Успенского собора (Исторический музей). На миниатюрах этой рукописи изображены евангелисты Матфей и Иоанн. Их фигуры написаны в анатомически правильных пропорциях; в рисунке видна рука опытного художника. Одежды Матфея — светлопепельного цвета. Горы на миниатюре с Иоанном написаны в мягкой живописной манере, что особенно подчеркивается белым фоном бумаги. Живописная трактовка фигур, пейзажа в миниатюрной живописи XIV века, близкая объемности, красочности, движению, наблюдаемых в станковой и монументальной живописи XIV века, является характерной и для искусства книги. Заставка Сийского евангелия на листе 4, работы Иоанна, нарисована в тератологическом стиле на зеленом и синем фонах, на которых отчетливо выступает сложное плетение из узких лент, завершающихся в центре двумя зверями. Заглавные буквы состоят из переплетающихся белых лент с красным контуром. Внутреннее пространство заполнено зеленым цветом. В некоторых случаях внешняя граница буквы обводится как бы полосой фона, придающей ей большую четкость, но при этом нарушается органическая связь с цветом листа пергамента. Все украшения, создающие художественный облик книги — миниатюры, заставки, заглавные буквы, — находятся в полном гармоническом сочетании как в отношении рисунка, так и красочной гаммы.

Лист 2 евангелия Чудова монастыря (Исторический музей) украшен заставкой тератологического стиля, органически связанной со всей страницей текста. Первая строка под заставкой в тех же цветах, что и самая заставка, является переходом от нее к тексту, написанному чернилами. Помещенная рядом заглавная буква, имеющая ту же цветовую гамму, связывает все элементы в одно художественное целое. Приемы живописной трактовки в миниатюрах и некоторая пестрота в орнаментации являются отличительными чертами книжного искусства Москвы XIV века.

Появление бумаги, сменившей в XV веке дорогостоящий пергамент, оказало большое влияние на художественный облик книги и сделало ее более доступной. Плотный, тяжелый пергамент не впитывал краски, которые непрозрачным слоем ложились на его поверхность, приобретая характер эмали (см. выше), а потому миниатюры и орнаментация казались наложенными на него. Плотность, чистота, яркость цвета, блеск золота на пергаментных рукописях XI—XII веков дают основание сближать их с произведениями ювелирного искусства, что совершенно исключается для рукописей на бумаге XV—XVI веков. Бумага благодаря своему свойству впитывать краску обусловила иной характер художественного убранства книги. Миниатюры приобретают большую легкость, тонкость, прозрачность акварели и делаются органически связанными с бумагой, утрачивая силу цвета пергаментных рукописей. Значительное облегчение техники письма на бумаге сравнительно с пергаментом дало художникам большую возможность изощрять свою фантазию в орнаментации книги и обогащать ее разнообразнейшими мотивами. Если по отношению к миниатюрам XIV—XV веков в некоторых случаях можно было говорить о „монументальности“ их стиля, то по отношению к миниатюрам XVI века этот термин неприменим, за исключением некоторых миниатюр, предположительно относящихся к творчеству Дионисия.

Это относится по преимуществу к внешней стороне изображений. Что же касается отражения внутреннего мира, то искусство XV века создало художе-


Еѵаліе. Ѡіѡанна.

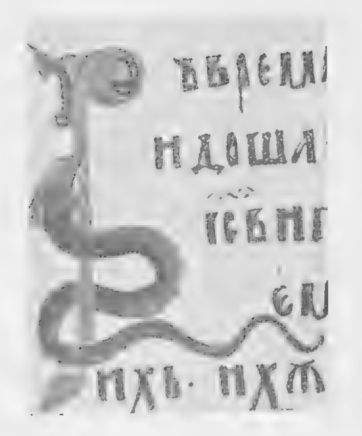
В начале бѣ слово.
и слово бѣ к богу.
и бгъ бѣ слово. се
бѣ искони к богу.
вся тѣмъ быша
и без него. ничтоже бысть.

Евангелие XVI века



Евангелие Хитрово XV века. Символ евангелиста Матфея

ственный образ человека, сделавшийся идеалом для последующих веков. Стремление к „невещественному", идеальному, сосредоточенное внимание к внутренним переживанием — эти стороны духовной жизни человека отлились в национальные, своеобразные формы. Рубеж двух эпох XIV—XV веков в истории русского искусства во всех его областях является периодом наивысшего его расцвета. В это время жил и работал Андрей Рублев, создававший свои произведения, сделавшиеся недосягаемым образцом для художников XVI века. Существует предположение, что в евангелии из Андрониева монастыря конца XIV — начала XV века (Исторический музей) миниатюры и заставки, по преданию, исполнены Андреем Рублевым[2]. Миниатюры изображают Христа на золотом фоне в голубом круге, усеянном белыми звездами. Круг пересекается золотыми лучами и символами евангелистов по углам. Постановление Стоглавого собора 1551 года узаконило каноничность произведений Рублева и обязывало писать так, как писал Рублев. Произведения русского книжного искусства не стояли в стороне от этого общего подъема русской художественной культуры. В малых формах искусства книги с большой силой и убедительностью отразились основные течения живописи, как станковой, так и



Евангелие Хитрово XV века. Буква „В“



Евангелие Хитрово XV века. Буква „В“



Евангелие Хитрово XV века. Буква „В“

монументальной. Миниатюра в эту эпоху по силе художественной выразительности стоит на уровне станковой и монументальной живописи. Среди выдающихся произведений книжного искусства этого времени особенно выделяется знаменитое евангелие Хитрово[3] из ризницы Троице-Сергиевой лавры (ныне в библиотеке им. Ленина). Оно принадлежало царю Феодору Алексеевичу и было пожаловано в 1677 году оружейничему боярину Б. М. Хитрово, который в том же году передал его в Троицкий монастырь „ради древнего письма“, то есть как памятник древности, достойный храниться в подобающем ему месте.

Евангелие написано уставом на прекрасном белом пергаменте и украшено, кроме обычных изображений евангелистов, еще их символами, что очень обогащает эту чрезвычайно драгоценную рукопись. Миниатюра „Иоанн, диктующий своему ученику Прохору“ и некоторые другие близки по стилю к произведениям палеологовского искусства. Иоанн и Прохор изображены на золотом фоне, среди горного пейзажа, состоящего из скал причудливой формы с раздвоенными вершинами, композиционно связанными с фигурами. Горы — желто-розового цвета, тени в впадинах и расщелинах отмечены голубыми и лиловыми тонами, придающими пейзажу ощущение воздуха и глубины построения композиции. Растущие на горах деревья усиливают общее впечатление живописной трактовки природы. Замечается симметричное распределение света: правая крайняя гора покрыта тенью справа, левая — с левой стороны. Темный излом входа в пещеру соответствует темной широкой полосе, идущей вдоль спины Иоанна. Детали — стол, табуреты — нарисованы в линейной перспективе без применения светотени. Таким образом, художник не только в композиции миниатюры следовал симметрии, но и в распределении света и тени, что придает всей картине эффект рассеянного света.

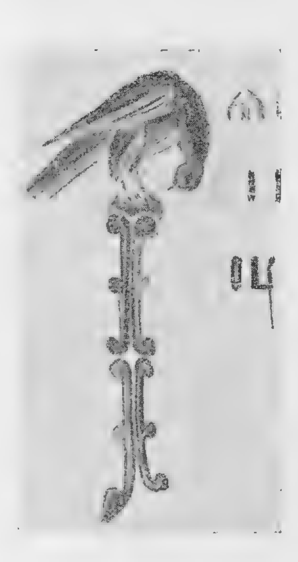
Отмечая замечательный колорит миниатюры, Д. В. Айналов пишет: „Эти живые, яркие цвета сгармонизованы как по их силе, так и сходству оттенков. Так, Иоанн — в светлоголубом хитоне с темноголубыми



Евангелие Хитрово
XV века.
Буква „В“



Евангелие Хитрово
XV века.
Буква „В“



Евангелие Хитрово
XV века.
Буква „I“

складками и зеленым гиматием с оливковыми тенями. Прохор — в голубом хитоне и темнокрасном гиматии. Освещенные части одежд голубого цвета отмечаются не белым, а светлоголубым, зеленого — светлозеленым, фиолетового — фиолетовым. С замечательным умением смягчены яркие краски тонами, соответствующими основным цветам“.

Как с точки зрения колорита, так и тонкой моделировки выразительного лица Иоанна, сосредоточенно слушающего, и юного Прохора эта миниатюра поднимается до уровня лучших произведений станковой живописи конца XIV века. Евангелисты Матфей, Марк и Лука изображены на золотом фоне среди фантастических зданий эллинистического типа. Постройки, лоджии, балконы с колоннами, увенчанные капителями в виде голов, скульптурные украшения фронтонов, велумы — все это отзвуки эллинистических декораций. Наибольшей силы черты почти аттического искусства нашли свое выражение в миниатюре с изображением ангела — символа Матфея [4]. Фигура быстро движущегося ангела, помещенная на золотом фоне, чрезвычайно удачно вписана в круг и, гармонически заполняя его, выделяется изысканным силуэтом. Прекрасное, почти античное лицо, обрамленное высокой прической, маленькие руки, изящные ноги, развевающиеся складки одежд создают утонченный образ ангела. Одежды выдержаны в розоватолиловом цвете, низ хитона светлоголубой, разделанные золотом крылья подчеркиваются голубой расцветкой их нижней части, производящей впечатление их тени. Золотой переплет и красный обрез книги, которую держит ангел, завершают красочную гамму этого выдающегося произведения русской миниатюры конца XIV — начала XV века. Общее художественное впечатление от рассмотренной миниатюры вызывает в памяти произведения греческой вазовой живописи, — встречающиеся там крылатые фигуры вписаны в круг с таким же тонким, изысканным вкусом, как на рассматриваемой миниатюре. Орнаментация страницы текста, написанного великолепным уставом в два столбца, состоит из прямоугольной заставки, построенной


Евангелие Хитрово XV века. Буква „В“


Евангелие Кошки 1389 года. Буква „В“


Евангелие Кошки 1389 года. Буква „В“

из цветов орнамента византийского типа, нарисованных золотом с преобладанием светло- и темноголубых тонов, данных плотной краской. Заглавные буквы нарисованы в виде птиц, зверей, реалистически переданных с большой грацией и мастерством. Исключительное художественное достоинство этой рукописи и ее большое значение в истории русского искусства, в котором черты палеологовского искусства в совершенстве претворены русским художником, привели Айналова к заключению, что она новгородского происхождения, была в числе добычи, вывезенной Грозным из Новгорода в 1570 году, и находилась в царской семье до перехода к Хитрово. Большинство исследователей относят эту рукопись к кругу московского искусства конца XIV — начала XV века. Свободная живописная манера трактовки фигур, объемность в передаче лиц, резкость света и тени, движение, пронизывающее композицию, — черты, типичные для живописи XIV века, — ослабляются и как бы затихают к концу столетия. На смену бурным, полным движения фигурам XIV века в начале XV века приходят спокойные, полные грации, внутренно сосредоточенные образы человека, трактованные с тонким пониманием строения тела и его пропорций. Сочный мазок краски заменяется плавным наложением цвета, умеренные пробела отмечают освещенные места. Общая трактовка композиций приобретает большую линейность. Евангелие из собрания гр. Румянцева (ныне в библиотеке им. Ленина), написанное в 1401 году на тонком пергаменте, украшено миниатюрами без фона и рам, что подчеркивает некоторую их архаичность. На каждой миниатюре с изображением евангелистов помещается дерево — деталь, необычная для этой темы. Обобщенность архитектурных форм, эскизность в трактовке гор придают монументальность изображениям. Лица даны живописно. Заставка выполнена в тератологическом стиле. В целом эта рукопись еще полна художественных традиций XIV века. Миниатюра, изображающая Иоанна и Прохора [5], является самым ранним примером книжного искусства XV ве-



Евангелие Кошки 1389 года. Буква „В"

ка. На фоне горного пейзажа, около пещеры, изображен сидящий Иоанн, слушающий откровение свыше и диктующий его Прохору. Он внимательно записывает слышанное. Безукоризненный рисунок фигур прекрасно передает выражение лиц, многочисленные складки одежд, под которыми чувствуется стройное, живое тело, — черты, характеризующие стиль миниатюры почти на всем протяжении XV века. Памятником конца XIV века, но стилистически связанным с искусством эпохи Рублева, является евангелие из собрания гр. Толстого (Публичная библиотека), написанное великолепным уставом между 1389 и 1395 годами, имеющее запись: „Сия книга, глаголемая тетраевангелие, написана была в городе Переяславле при великом князе Василии Дмитриевиче повелением преподобного отца нашего и господина игумена Саввы монастыря Богородицы Введения, а писал последний из грешных диаконишка Зиновишка". Оно украшено четырьмя миниатюрами, из которых следует остановиться на изображениях на фоне гор около пещеры Иоанна и Прохора. Лицо Иоанна, обращенное несколько назад со взглядом, направленным вверх, прекрасно передает выражение человека, чрезвычайно внимательно слушающего и боящегося что-либо пропустить; чувствуется в то же время, что этому взгляду открыты видения „горняго мира". Жест правой руки, направленной в сторону Прохора, предупреждает его еще не записывать, пока не окончится „откровение", которое в эту минуту ему открылось. Такие в высшей степени сложные и тонкие переживания превосходно переданы художником. Поза Иоанна, лишенная аффектации, полна внутренней сосредоточенности и спокойствия. Фигура юного Прохора отчетливо выделяется на темном фоне пещеры и необыкновенно живо передает позу человека, присевшего, чтобы записывать, и поставившего чернильницу на камень.

Живописные горы, ритмически повторяющие основные линии композиции, расцвеченные светлорозовым, светлозеленым, местами кажутся освещенными яркими лучами заходящего солнца, и даже белый фон пергамента не ослабляет этого впечатления и прекрасно завершает всю картину. Остальные миниатюры (на листе 6 с изображением Вседержителя „в силах" и на листах 6 об. и 79 евангелистов Матвея и Луки) отличаются необыкновенной тонкостью передачи лиц, стройностью, изяществом разработки складок одежд и деталей. Очевидно, Зиновий был одаренным художником, вполне владевшим стилем живописи своего времени, совпадающим с эпохой Андрея Рублева. Особенно



Евангелие Кошки 1389 года. Буква „I".



Евангелие XV века. Евангелист Матфей

интересна архитектура на миниатюрах с евангелистами: она сохранила античную простоту, монументальность и обобщенность деталей, четкость форм, подчеркнутую белым фоном, создающим впечатление пространства. Полосатые велумы усиливают античный характер архитектурной декорации.

К произведениям этого же стиля относится евангелие XV века Чудова монастыря (ныне в Историческом музее). Лицо евангелиста Матфея (лист 7 об.) передано необыкновенно тонкими линиями, вся фигура и руки выполнены безукоризненно. В целом миниатюра этого евангелия может рассматриваться как пример стиля миниатюрной живописи московской „школы". В Публичной библиотеке хранится псалтырь из собрания гр. Толстого, имеющая запись: „В лето 1485 месяца апреля 3 день на воскресение Христово написана бысть сия псалтырь в граде Угличе при благоверном князе Иване Васильевиче и при благоверном князе Андрее Васильевиче и при архиепископе Асафе многогрешною рукою раба Божия Феодора Климентиева сына Шарапова". Несомненно, что Федор Шарапов в 1485 году в Угличе переписывал Киевскую псалтырь 1397 года. В этом убеждает простое сопоставление псалтыри 1397 года и 1485 года, из которого видно полное тождество иконографической стороны композиции обеих псалтырей. Свежесть, чистота эллинистических образов, мастерски данных Спиридонием в Киеве (см. выше), оказались совершенно непонятыми и чуждыми



Евангеліе XV века

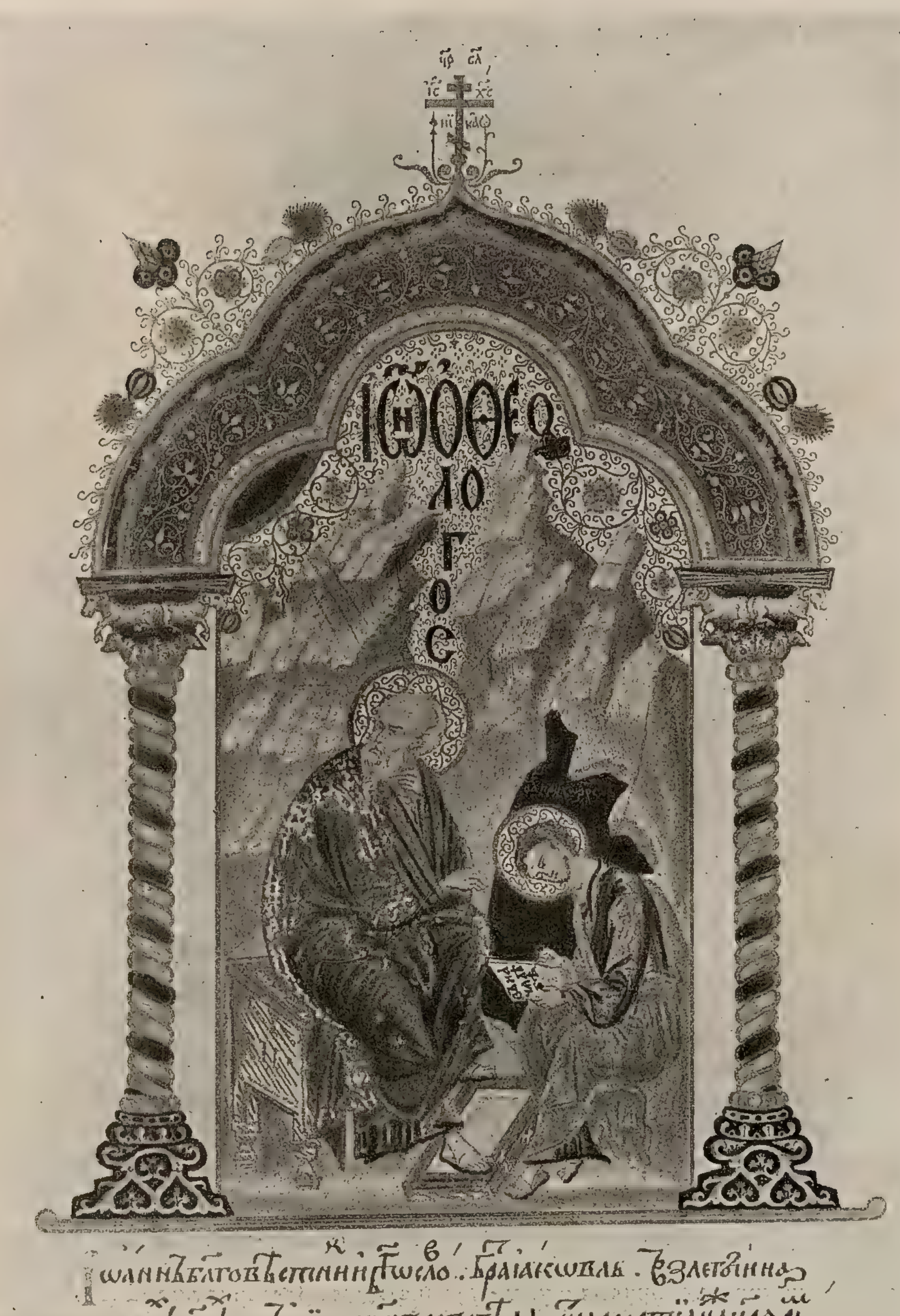


Ѿ матѳеа стое бл҃говѣствованїе

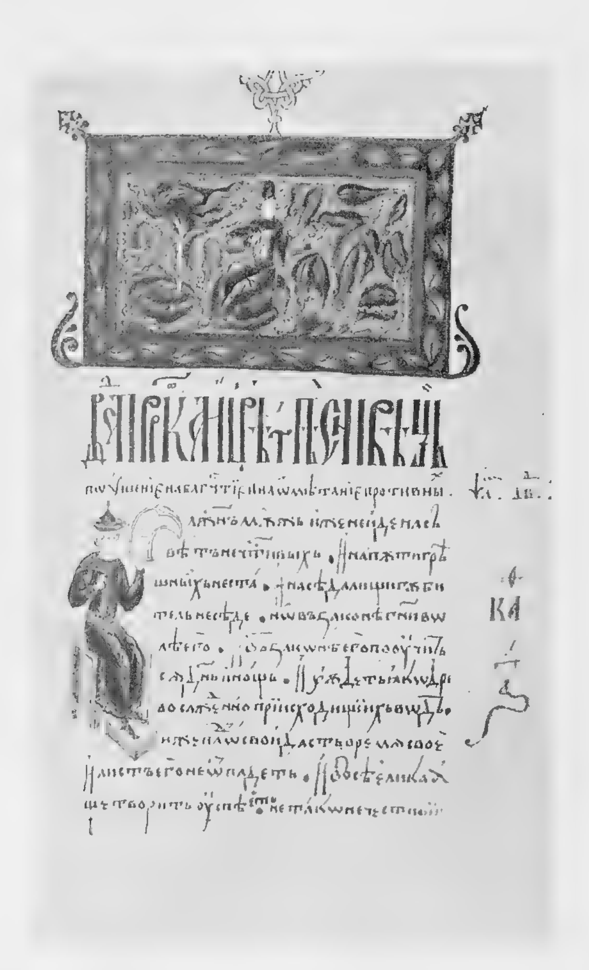
є҃ гла

Книга родства іс҃ ха҃ с҃на давыдова,
с҃на авраамлѣ· авраамъ роди
исаака. исаакъ же роди іакова,
іаковъ же роди, іоуду и братїю его· іоу
да же роди, фареса и зару ѿ ѳамары·
фаресъ же роди, есрома. есромъ же роди,
арама. арамъ же роди, амїнадава.
амїнадавъ же роди, наассона. на
ассонъ же роди, салмона. са
лмонъ же роди, вооза ѿ рахавы·
воозъ же роди ѡвида ѿ роуѳи·
нед҃ля, пред рожествомъ хвымъ. на лїргїи:

Евангелие XV века

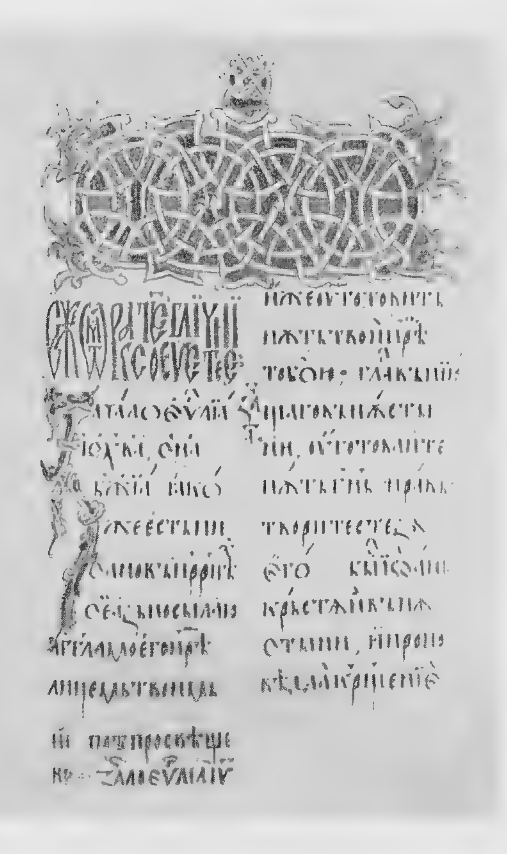


Четвероевангелие 1507 года. Иоанн Богослов



Псалтырь с восследованием 1425—1430 годов

Шарапову в Угличе. Точно копируя иконографию сюжетов, художник огрубляет, искажает рисунок оригинала. Многие миниатюры псалтыри 1397 года оказались непонятными, например „Стены Иерусалима“ (лист 70 об.). Нежная, изящная, по-своему убедительно переданная растительность на миниатюрах 1397 года превратилась у копииста в прутья с узлами, не имеющими ничего общего с оригиналом. Так же грубо, непропорционально переданы и человеческие фигуры. Таким образом, сопоставление этих двух рукописей представляет собой совершенно исключительный интерес, давая возможность проследить особенности обоих художников, уровень их художественной культуры и одаренности, степень их мастерства. Несомненно, что копиист 1485 года был художником, неизмеримо ниже стоящим по степени одаренности, по художественной культуре и мастерству, чем автор миниатюр 1397 года. Многие более ранние рукописи копировались позднее, но очень редко удается проследить весь ход переработки оригинала и такую тесную связь, какая имеется между рукописями 1397 и 1485 годов.



Евангелие XV века

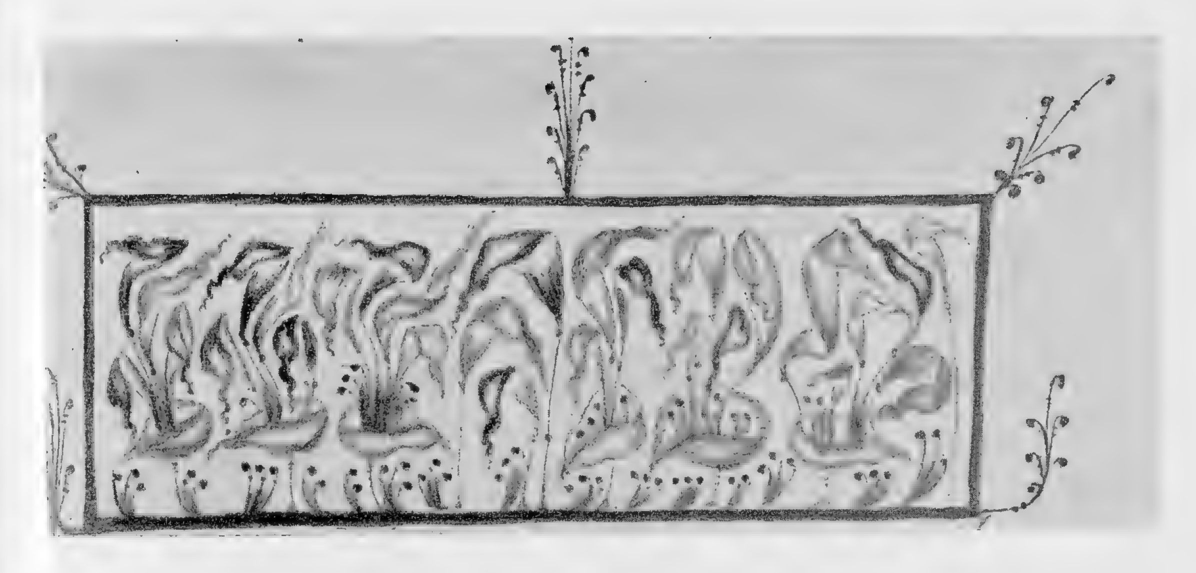
К концу XV века относится рукопись „Хождение св. апостола и евангелиста Иоанна Богослова“[6] с изображениями, раскрашенными жидкой краской. Миниатюры этой рукописи выполнены прекрасным рисовальщиком. Лаконизм и ритмичность построения миниатюр придают им большую отчетливость и выразительность. Размещение изображения среди текста, без обрамления и при отсутствии переданного красками неба, тесно сливает его с текстом и своими художественными формами прекрасно передает содержание. Фигуры стройны, грациозны, движения спокойны, сдержанны. Помещенные на фоне пейзажа или архитектуры, они сочетаются с ними в единое гармоническое целое, проникнутое ритмом построения. Миниатюра на листе 8 об.[7] изображает женщину, бьющую палкой Иоанна. Упавшей на колени согнутой фигуре Иоанна соответствует широкое, трехарочное, с черепичным куполом здание бани, а фигуре женщины — высокое двускатное здание в левом углу миниатюры; с правой композиция уравновешивается таким же сооружением. Вся композиция крайне проста, выразительна, ритмична. Нарисованная слева собака вносит бытовые черты в композицию и заполняет пустое пространство в левой ее части. Миниатюра на листе 13 изображает сидящую женщину с распущенными волосами, оплакивающую юношу, удавленного бесом.



Псалтырь с восследованием 1425—1430 годов. Заставка

В ней чрезвычайно живо и непосредственно переданы отчаяние и горе женщины, смотрящей на мертвого сына, лежащего в глубине дома. В этой миниатюре художник пытается показать внутреннее пространство и глубину — черта, не свойственная русской миниатюре конца XV века. Интересно отметить, что художник, изображая землетрясение на листе 89, нарисовал фигуру человека с поджатыми ногами, подкинутого вверх землетрясением. На многих миниатюрах изображены юноши в костюмах, напоминающие итальянских щеголей XV века. К концу XV века относится рукопись Жития св. Бориса и Глеба [8] с миниатюрами, написанными жидкими красками. Чрезмерная удлиненность фигур при очень маленьких головах (на некоторых миниатюрах) сближает эту рукопись с художественными традициями Дионисия. Особенно интересна, с точки зрения исторической документальности, миниатюра на листе 3, относящаяся к смерти князя Владимира, когда Святополк, желая утаить смерть отца, „проимов помост на Берестовом и в ковер обертевши свесивши ужи на землю везше на санях и поставиша и в церкви Пресвятыя Богородицы“. Дворец Владимира нарисован с атриумом и велумом, перекинутым на сень с пятью колоннами и куполом. Изображен момент положения тела Владимира, забинтованного наподобие мумии, в сани и затем перенесение его в церковь. В этой миниатюре опять видна попытка показать пространство. Сани с телом Владимира стоят непосредственно за колоннами, поддерживающими выступающую часть дома с сенью. При внесении тела в церковь показан момент, когда голова и плечи усопшего еще не успели скрыться в ее дверях. Совершенно тождественная трактовка этой темы на иконе Бориса и Глеба начала XVI века (в Третьяковской галлерее). Миниатюры рассмотренных рукописей, относящихся к концу XV века, характеризуются ясностью и ритмичностью композиции, простотой архитектурных форм, частично отражающих элементы эллинистического искусства, грацией и стройностью человеческих фигур.

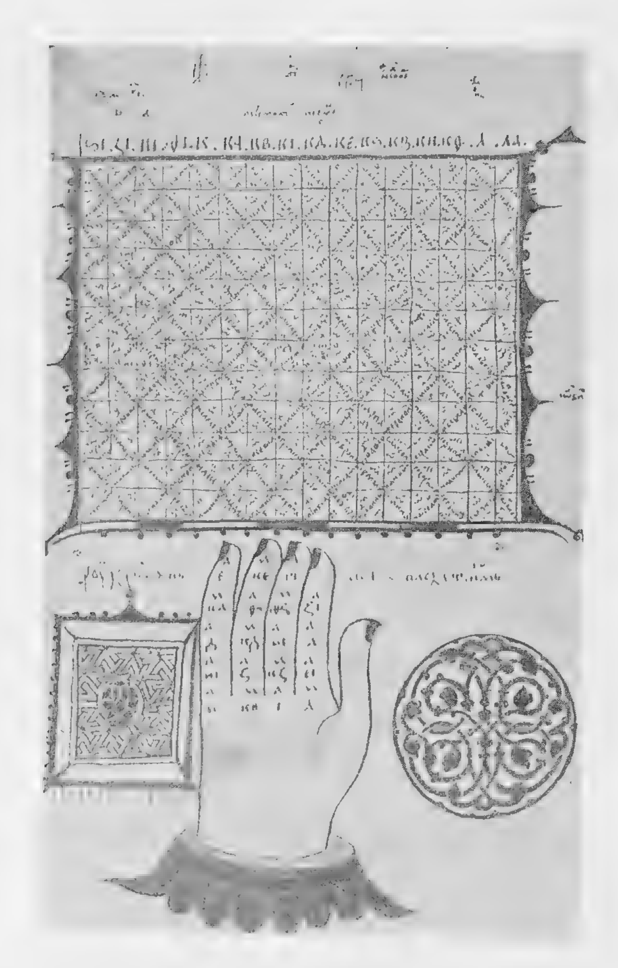
В орнаментации заставок рукописей XV века наблюдается сосуществование растительного орнамента, близкого византийскому, восходящему к XII веку, и плетеного орнамента, так называемого „балканского“ [9], сделавшегося типичным для этого времени. Последний состоит из плетеных кругов, восьмерок, квадратов и т. п. По существу, орнамент XV века является дальнейшим развитием тератологического. Исчезновение в XV веке из



Псалтырь с восследованием 1425—1430 годов. Заставка

плетений чудовищ приводит к сложным абстрактным построениям. Проникновение на Русь юго-славянских рукописей, в которых этот стиль сложился несколько раньше, оказало влияние на расцветку и типы плетенки заставок. В XV веке в цветовой гамме заставок преобладают так называемые болгарские цвета [10] — красный, желтый, зеленый. Заставка на листе 3 Лествицы второй половины XV века из Чудова монастыря (Исторический музей), построенная в виде удлиненного прямоугольника, состоит из квадратов, сцепленных между собою под прямым углом. Образовавшиеся внутри квадратов кресты орнаментированы белыми точками по синему и зеленому фону. Приблизительно к типу таких заставок относятся украшения Четвероевангелия XV века из собрания гр. Румянцева [11] (библиотека им. Ленина) и Славянской рукописи из собрания В. И. Ундольского. Типичным примером орнаментальной композиции всей страницы может служить евангелие XV века (Публичная библиотека). Заставка, построенная из переплетающихся кругов, состоящих из отдельных полос, увенчивает текст, написанный полууставом в два столбца; промежуточным звеном между заставкой и началом текста служит заглавие, и, наконец, начальная буква „земля“, сливаясь верхней частью с заглавием, нижней частью как бы врезывается в текст, составляя единую композицию, кажущуюся несколько дробной, измельченной и сухой. Мало рукописей дошло до наших дней с первоначальным обрезом, определяющим соотношение полей и текста, — при устройстве последующих переплетов нарушалась первоначальная композиция листа. Примером рукописи, сохранившей первоначальный обрез, является Апостол XV века Чудова монастыря (Исторический музей), написанный на бумаге. В нем сохранены первоначальные соотношения полей и текста. Миниатюра на одной странице и текст на другой сдвинуты ближе к середине, образуя единый композиционный центр, окруженный белым полем бумаги. Разность ширины полей верхнего, нижнего и бокового находится в замечательной взаимной пропорциональности и создает единую гармоническую композицию с миниатюрой и страницей текста.

Образ человека в искусстве начала



Псалтырь с восследованием 1425—1430 годов

XV века, в эпоху Рублева, проникнутый глубокими внутренними переживаниями, стройный, изысканно грациозный, к концу столетия в произведениях другого знаменитого мастера — Дионисия — приобретает иное художественное воплощение. Дионисий и его сыновья считались современниками „изящными" и „хитрыми" в Русской земле иконописцами и особенно живописцами. Фигуры в их произведениях приобретают чрезмерную удлиненность, утрачивают строгость и лаконизм форм. Образы характеризуются идиллич-ностью, задумчивой созерцательностью, нежной, мечтательной, задушевной поэзией, „музыкальностью", кажутся поэмой, запечатленной в зрительных образах [12]. Росписи Ферапонтова монастыря, выполненные Дионисием около 1500 года, дают основание считать его очень талантливым, образованным художником, с чрезвычайно богатым и разнообразным запасом художественных форм в области орнаментации. До настоящего времени неизвестны рукописи с документальным доказательством работы Дионисия, но сохранившая-



Псалтырь с восследованием 1425—1430 годов

ся в Троицкой лавре Книга пророков, написанная в Москве в 1490 году (ныне в библиотеке им. Ленина), не без основания многими исследователями считается „Дионисиевым письмом". Эта рукопись имеет ряд изображений пророков и много заставок. Все пророки изображены в рост на белом фоне бумаги. Только такой



Псалтырь с восследованием 1425—1430 года

художник, как Дионисий, мог создать на страницах книги такие выразительные, грациозные образы, каковы пророки Даниил, Захария, Иона и другие [13].

Удлиненные фигуры Дионисия стоят в таких изысканных позах, которые особенно подчеркивают их нежность, хрупкость и лиричность. Некоторые изображения выполнены в приемах, близких к станковой живописи, например Захария [14]; другие, например Даниил во рву львином [15] и Иона в белых одеждах [16] с светлозелеными линиями, отмечающими складки, производят впечатление фрески.



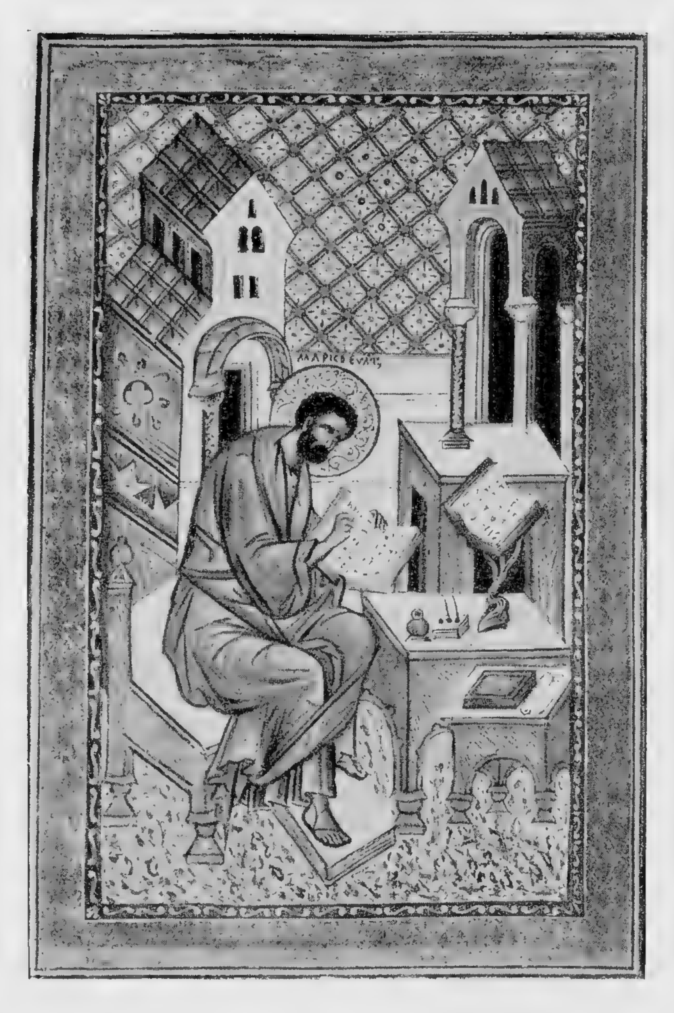
Евангелие Бирева 1531 года. Евангелист Иоанн

Очевидно, Дионисий, будучи главным образом художником-монументалистом, невольно и в миниатюрах отразил основные черты своего стиля. Заставки Книги пророков — выдающееся явление в истории русского книжного искусства как по замыслу, так и по выполнению. Заставка перед пророчеством Даниила (лист 328) состоит из четырех символических зверей, расположенных в профиль и направленных в одну сторону. Последний зверь имеет на конце хвоста голову дракона, а на его голове помещено в фас лицо с поднимающимися вверх волосами. Возможно, что Дионисий по-своему переделал образ химеры, описанный Гомером: „Лев головою, задом дракон и коза серединой". Заставка перед пророчеством Авдиевым, прямоугольной, удлиненной формы, состоит из разнообразнейших, причудливых по форме цветов, густо и без симметрии заполняющих все золотое поле; среди них с правой стороны нарисована золотая птица. Фантастиче-



Евангелие Бирева 1531 года. Евангелист Матфей

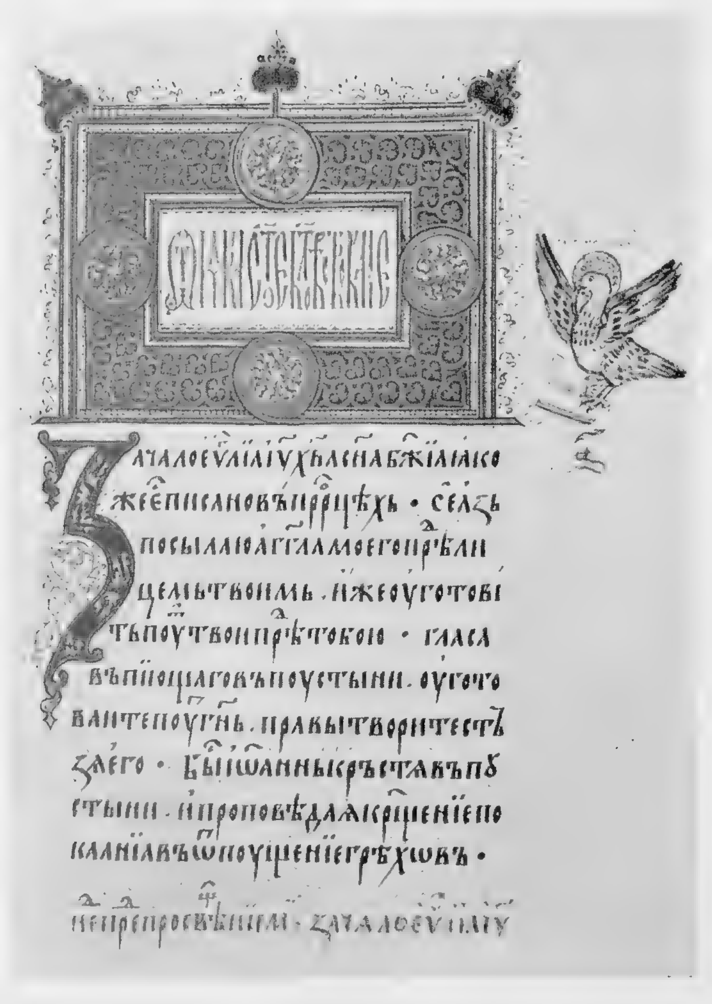
ские цветы, никогда не встречавшиеся в орнаментации русских рукописей XV века, видимо, должны изображать рай, так как по концам заставки нарисованы два ангела. Их лица не имеют ничего общего с изображениями ангелов в русской иконографии. Коричневые одежды, головные повязки, форма и трактовка крыльев напоминают изображения западного книжного искусства. Ангелы изображены играющими на струнных инструментах, один — смычковым типа виолы, другой



Евангелие Бирева 1531 года. Евангелист Марк

перебирает пальцами струны инструмента, похожего на лютню.

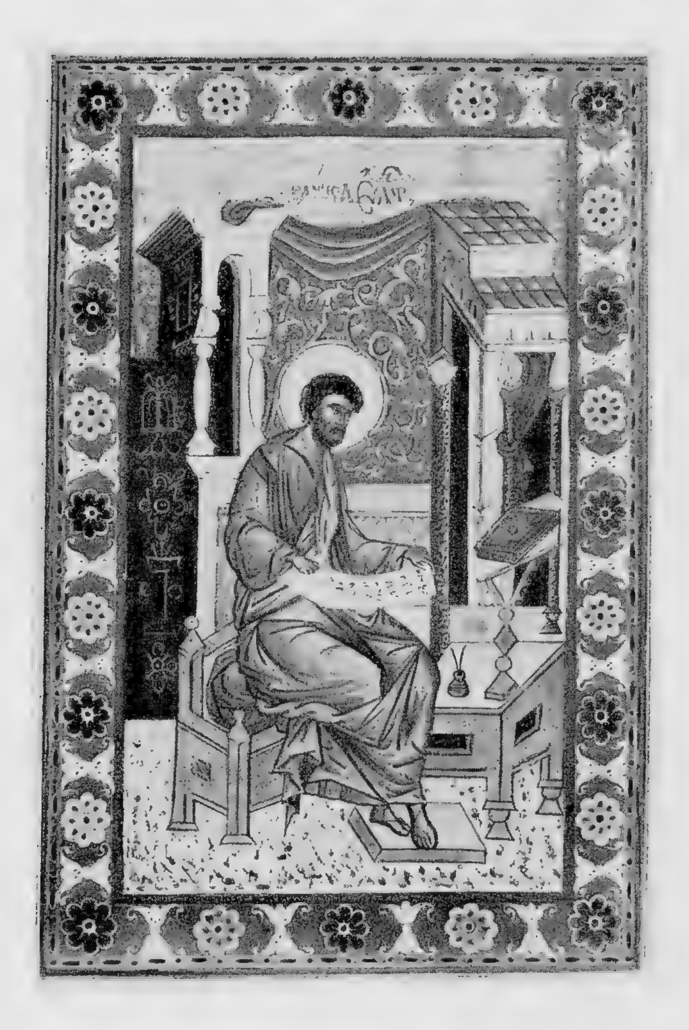
Все отмеченные выше мотивы в произведениях Дионисия настолько необычны и неожиданны в русском книжном искусстве, что заслуживают особенно пристального изучения. В конце XV века Дионисий как крупная художественная личность не был одинок. Сохранившаяся в Троицкой лавре (ныне в библиотеке им. Ленина) псалтырь с восследованием, датируемая профессором Буслаевым[17] второй половиной XV века, характеризуется им следующими словами: „Она представляет явление небывалое, единственное в своем роде“, „в украшениях первой половины Троицкой рукописи история славяно-русского искусства заносит на страницы тот громадной важности факт, что в XV веке в среде рутинной школы предания могла уже народиться и с энергией проявить себя свободная личность



Евангелие Бирева 1531 года

художника". Эта псалтырь, к которой относятся приведенные слова Буслаева, — действительно исключительное явление в истории искусства древнерусской книги. Маленькая книга в $^1/_8$ листа насыщена не только необыкновенными по замыслу и выполнению заставками и заглавными буквами, но даже и самый ее почерк с киноварными буквами столь неожиданных форм и сочетаний вызывает удивление перед искусством его создателей. На нескольких страницах помещены заставки, изображающие различные растения, напоминающие злаки, а их раскраска создает впечатление нежной весенней гаммы. Из подобных же растительных форм построены начальные буквы. Заглавные буквы, написанные красной киноварью, состоят из драконов, близких по рисунку к драконам в китайском искусстве.

Несомненно, что творчество великого

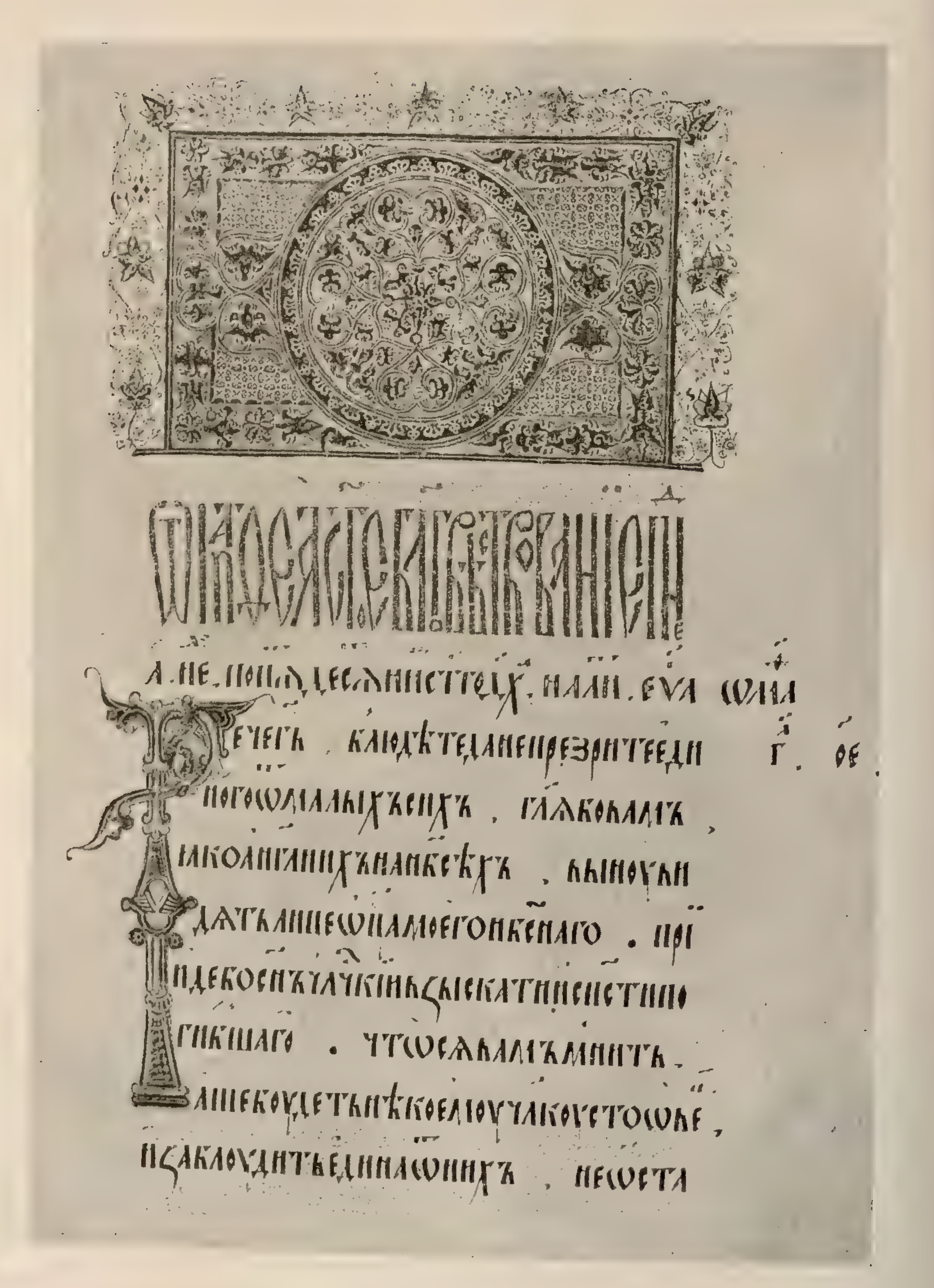


Евангелие Бирева 1531 года. Евангелист Лука

Рублева, под знаком которого началось искусство XV века, как бы оплодотворило все столетие и было той основой, которая способствовала появлению и развитию крупных художественных личностей в конце XV — начале XVI столетия. Искусство Москвы достигло в XIV — XV веках блестящего расцвета.

Переходя к ознакомлению с искусством книги начала XVI века, следует остановиться на евангелии 1507 года[18] с миниатюрами, написанными сыном Дионисия — Феодосием, которое „златом прописывал Михаил Медоварцов". Эта великолепная рукопись наполнена изысканными по рисунку и цвету заставками, не только большими, но и малыми, в виде узких полос; и даже шелковые предохранители перед большими миниатюрами имеют тонко нарисованные обрамления.

Это евангелие, как указывалось выше, результат совместной работы каллиграфа, художника, прописывавшего



Рече гь. блюдѣте да не презрите еди
ного от малых сих. глю бо вам.
яко аггели их на нбсех. выну ви
дят лице отца моего нбснаго. при
иде бо снъ члчскыи взыскати и спсти по
гибшаго. что ся вам мнит.
аще будет некоему члку сто овец,
и заблудит едина от них. не оста

Евангелие XVI века



Книга Козьмы Индикоплова 1535 года. Изображение Козьмы

золотом, и „зографа“ Феодосия, писавшего евангелистов. Все евангелисты изображены сидящими под трехлопастными арками, украшенными тончайшим орнаментом, необычайно разнообразным по красочной гамме и рисунку. Изображения евангелистов лишь вставлены в арки, так как по бокам между колоннами и фоном остается белый просвет. Обычный для миниатюр золотой фон заменен сплошной, сложной по рисунку орнаментацией. Изображенные в стиле XV века фигуры как бы тонут среди великолепия и сводятся лишь к звучанию центрального красочного пятна. К этому типу рукописей относится евангелие Исаака Бирева 1531 года из Троице-Сергиевой лавры (ныне в библиотеке им. Ленина), миниатюры которого совершенно совпадают с произведениями Феодосия. В миниатюрах Бирева евангелисты тоже как бы вставлены в великолепное арочное обрамление, близкое по рисунку к работам Феодосия. Фон миниатюр сплошь покрыт разнообразнейшим многоцветным орнаментом с золотом, иногда геометрического типа. Но Иоанна и Прохора художник изображает на фоне двух кряжей с белыми освещенными лещадками, овеянных легкой розоватой дымкой,



Книга Козьмы Индикоплова 1535 года. Мера всего мира

что придает миниатюре мягкость и живописность. Эта рукопись интересна еще и тем, что она сохранила первоначальный обрез, благодаря чему композиция листа осталась ненарушенной. Гармоническое соотношение текста, написанного прекрасным полууставом, с полями создает законченное художественное впечатление. Не менее замечательны заставки, заглавные буквы, построенные из ксилографического орнамента в сочетании с исконными киевскими декоративными элементами. В этот ряд рукописей следует включить евангелие (Публичная



Книга Козьмы Индикоплова 1535 года. Земля об ону сторону океана

библиотека) из Кирилло-Белозерского монастыря; его миниатюры сделаны в том же стиле, что и евангелие Феодосия и Бирева. То же обилие разнообразнейшей орнаментации, покрывающей фон сплошным узором, та же близость изображений евангелистов, которые не кажутся вставленными в обрамление, а сливаются в единую, насыщенную по цвету и богатству орнаментации композицию.

Прием помещения евангелистов в архитектурном обрамлении, рисунок колонн, состоящий из отдельных разноцветных полосок, как бы воспроизводящих драгоценные камни, и, наконец, очертание и орнаментация баз и капителий на миниатюрах всех трех указанных евангелий чрезвычайно напоминают приемы, широко применявшиеся в армянских рукописях. Рисунок баз колонн совершенно совпадает с орнаментом на базах колонн армянского евангелия XIII ве-



Книга Козьмы Индикоплова 1535 года. Чудо с солнцем (деталь)

ка[19]. Обрамление миниатюр с изображением евангелистов в рукописи XVI века[20] (библиотека им. Ленина) состоит из разноцветной полосы, изогнутой зигзагообразно. Этот прием орнаментации уже в XIII веке делается неизменным мотивом книжных украшений до XVII века включительно[21]. Наконец, в книге Деяний Апостольских[22] (библиотека им. Ленина) имеется вертикальный орнамент на полях вдоль текста — деталь, типичная для армянских рукописей, начиная с XII века. Орнаментальные мотивы этого украшения очень близки по рисунку и композиции к украшению евангелия 1395 года[23]. Таким образом, в орнаментации ряда русских рукописей начала XVI века наблюдается присутствие мотивов, типичных для искусства книги древней Армении. Для объяснения этого явления надо принять во внимание, что в восточном Крыму, близ Феодосии (или древней Кафы), в XI веке возникли армянские колонии, достигшие большого расцвета в XIV веке и просуществовавшие до нового времени. В Крыму писались рукописи до конца XVII века, причем переписчики часто копировали более древние образцы эпохи расцвета (XIII—XIV века). Весьма вероятно, что армянские рукописи привозились в Москву и своей необыкновенной яркостью красок, поразительным разнообразием орнаментации не могли не произвести впечатления на русских переписчиков и любителей книг[24]. Возвращаясь к евангелию Феодосия



Книга Козьмы Индикоплова 1535 года. Стрелец

1507 года, следует особенно подчеркнуть, что именно у него встречаются новые для русского искусства книги мотивы орнаментации и композиции. Разносторонность дарования его отца и широкая осведомленность последнего в вопросах орнамента, отмеченная выше, приобретают особое значение при указании на то, что армянские рукописи, так же как и итальянские, были известны в этой семье художников конца XV и начала XVI века. Феодосий, используя в несколько измененном виде элементы орнаментации армянских рукописей, не нарушил общего стиля русской рукописи, но обогатил ее как в отношении сложности рисунка, так и красочной гаммы.

В первой половине XVI века наблюдается также и копирование более древних образцов, особенно относящихся к византийской традиции. Наряду с мотивами византийского типа копировались и новгородские рукописи XIV века. Так, Боголюбовское евангелие[25] воспроизводит буквы новгородской псалтыри, изображающие переругивающихся рыбаков (см. выше). Но эти поздние повторения значительно утрачивают художественную выразительность ранних оригиналов.



Книга Козьмы Индикоплова 1535 года. Огненное восхождение Ильи



Книга Козьмы Индикоплова 1535 года. Переход евреев через Чермное море

Москва
2 пол. XVI века

Искусство второй половины XVI века складывалось в совершенно иных внешних и внутренних условиях жизни Московского государства, чем в предшествующие эпохи. Закончившееся объединение русских земель вокруг Москвы и создание централизованного и сильного русского государства обусловили большой подъем национальной русской культуры. Возникновение мощного государства требовало соответствующего идеологического обоснования и исторического объяснения, что вызвало создание ряда монументальных литературных исторических трудов. Большое участие в разработке политической теории московского самодержавия принимал митрополит Макарий (1542—1563). Будучи еще в Новгороде архиепископом, Макарий задумал грандиозный по замыслу труд, объединяющий в одно целое весь круг чтения людей древней Руси, — Великие Четьи Минеи, объемом в 12 томов, как бы символизирующие монументальность и грандиозность идеи „Московского православного царства“ [1]. Список этих Миней принадлежал Успенскому собору.

Беспримерный по своим размерам замысел митрополита Макария, помимо его литературного значения, указывает на большие художественные силы, которыми он располагал. Иллюстрирование такого громадного труда требовало не только большого количества художников, но и высокого качества исполнения этих иллюстраций.

Книгописная палата Макария в Новгороде имела в прошлом большую художественную традицию. Упоминаемые в XIV веке архиепископские „парубки“, а в XV—XVI веках „дьяки“, писавшие на архиепископском дворе, — это предшественники исполнителей замысла Макария.

В XVI веке получили большое распространение „житийные“ иконы с изображением событий из жизни святого от рождения и до смерти, размещенных в



Лицевой летописный свод XVI века. Построение первого каменного Кремля в Москве в 1491 г.

виде рамы вокруг его фигуры. В этих „клеймах“, по существу иллюстрациях к его житию, выработался особый стиль, чрезвычайно близкий к стилю книжной миниатюры. Повествовательность темы, малый размер „клейма“ особенно роднят этот тип станковой живописи с книжной иллюстрацией XVI века. Таковы „клейма“ на иконах „Иоанн на Патмосе“ из собрания И. С. Остроухова (ныне в Третьяковской галлерее), „Борис и Глеб“ из собрания Г. Филимонова (теперь в Третьяковской галлерее) и целый ряд других, близких по стилю к книжным миниатюрам, но отличающихся по цвету, так как яичная краска на левкасе дает более чистый, яркий, плотный цвет, чем миниатюра, написанная на бумаге, имеющая более



Лицевой летописный свод XVI века. Построение первого каменного Кремля в Москве в 1491 г.

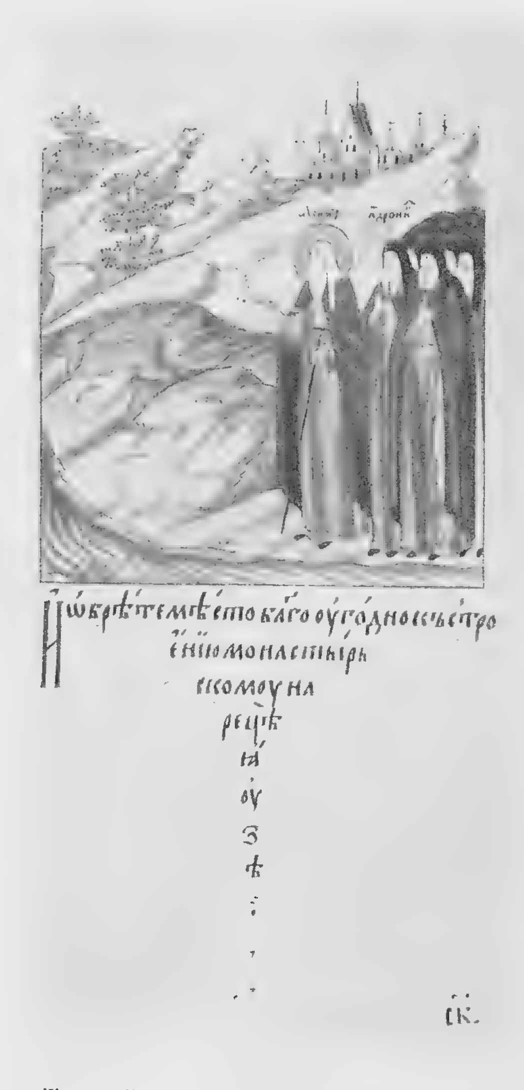
притушенную, прозрачную и легкую красочную гамму.

Стенные росписи в XVI веке утрачивают характер монументальности, присущий художникам XIV века, творившим свои произведения широким мазком, обобщенными, объемными, выразительными формами, и превращаются в плоскостную по трактовке увеличенную икону. Таким образом, единый стиль московской живописи XVI века, пронизавший все виды искусства, нашел свое отражение в творчестве фрескиста, станковиста и художника книги.

В состав Великих Четьих Миней входит произведение Козьмы Индикоплова — купца из Александрии, впоследствии монаха, совершившего путешествие в Индию в VI веке. Следующими словами определяется значение произведения Козьмы Индикоплова: „В истории человеческих знаний и средневековой науки



Лицевой летописный свод XVI века. Убийство Андрея Боголюбского



Житие Сергия XVI века. Выбор места для Андрониева монастыря

сочинение это важно чрезвычайно ценными и точными сведениями об Индии и Эфиопии. Адулистанская надпись, списанная и сохраненная Козьмою, заключает в себе ничем не заменимые сведения о географии и истории царства Аксумитского (нынешней Абиссинии), и уже одна сама по себе делает труд александрийского монаха драгоценным памятником христианской ученой письменности"[2]. Кроме того, основное содержание сочинения Козьмы Индикоплова составляет все то, „чем живет народная мысль, устремляя свой высокий полет к разрешению вопросов о мироздании, о вселенной, о земле, о звездах, морях, реках, птицах



Житие Сергия XVI века. Путешествие Стефана

и животных, о прошлом человечества" [3]. Таким образом, это произведение служило „своего рода энциклопедией, при этом наглядно, ясно поясненной в главнейших частях специально приспособленными для нее иллюстрациями" [4].

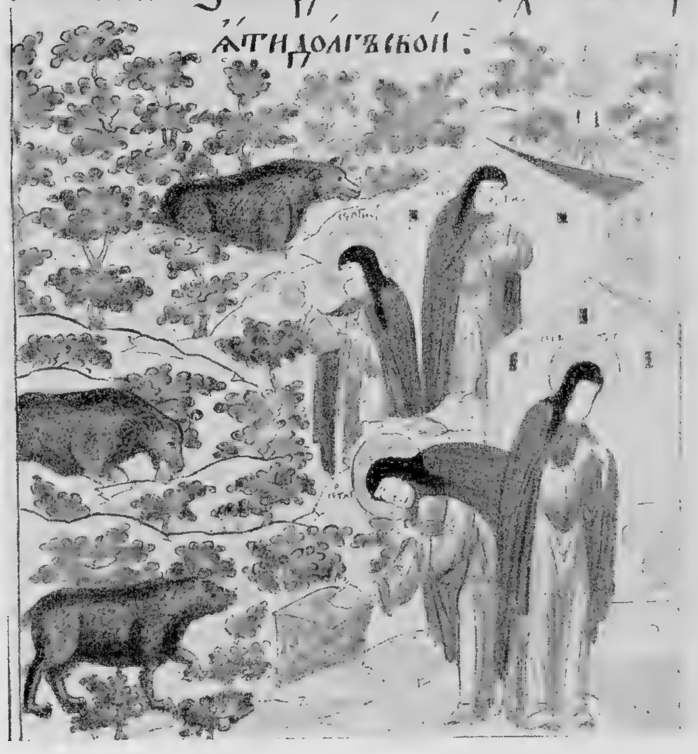
Книга Козьмы Индикоплова дошла до нас в большом количестве списков, из которых наиболее ценным в художественном отношении является список б. Московской духовной академии (ныне в библиотеке им. Ленина), являющийся чисто художественным шедевром древнерусского искусства XVI века и стоящий наряду с лучшими иконами этого времени. Иллюстрации его исполнены мастером московской школы [5].

Это — книга большого формата, все миниатюры ее написаны на золотом фоне и обрамлены сложным многоцветным орнаментом [6]. Миниатюра на листе 51 [7] символически изображает „мир" в виде престола, покрытого полосатой тканью с узором, из-под которой ниспадает складками гладкая ткань; слева надпись: „широта мира". Над престолом написан „вседержитель в силах", окруженный серафимами, сидящий на громадном троне почти круглой формы, а у ног его „многоочитии"— серафимы в виде кругов с крыльями и глазами. По бокам Христа написаны прекрасные „райские" деревья и цветы. Изображение Христа иконографически и стилистически вполне характеризует при-



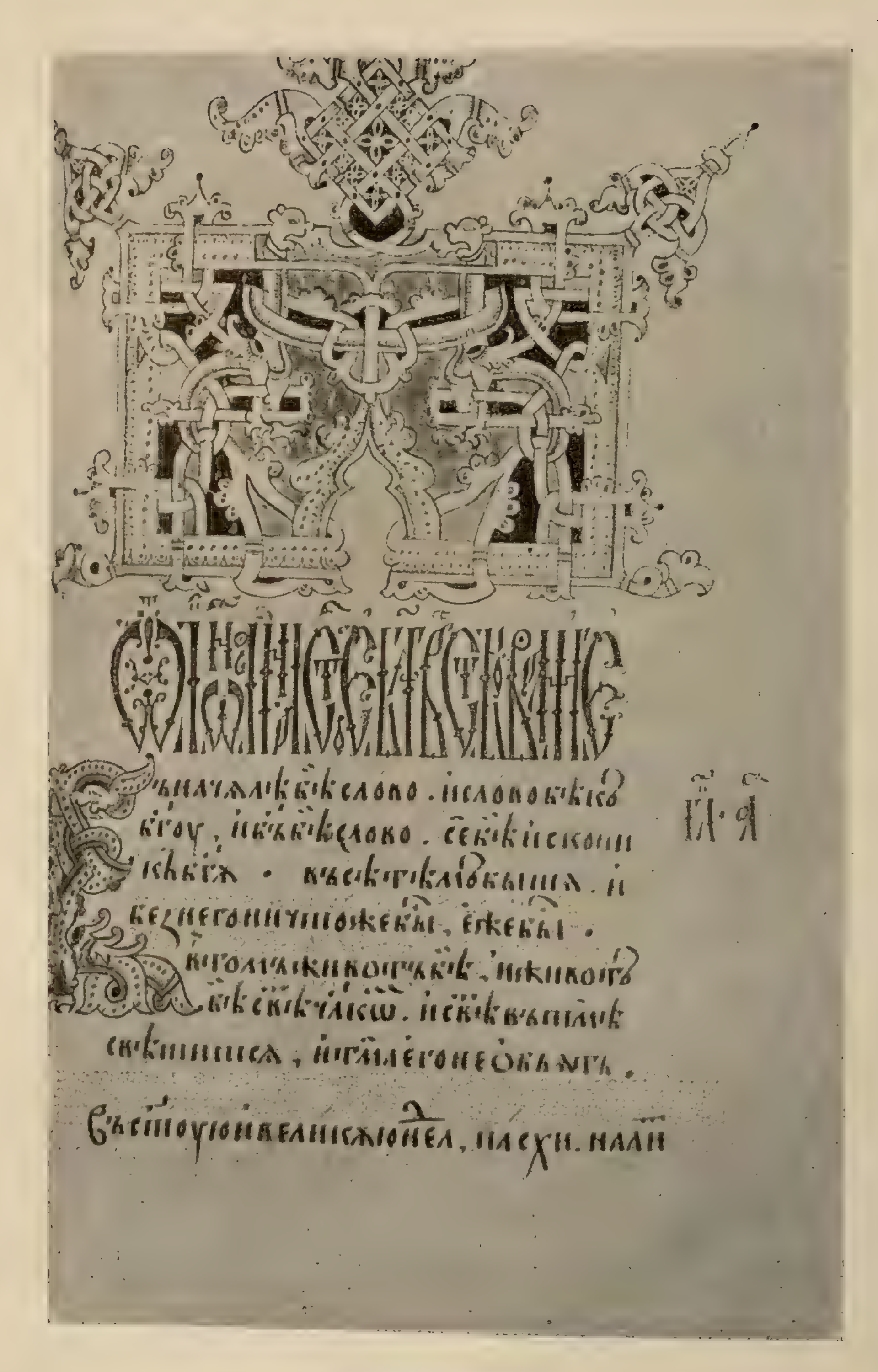
Житие Сергия XVI века. Дмитрий Донской приезжает в монастырь

емы московской станковой живописи XVI века: золото как фон орнаментации, золотой же ассист одежд, затем зеленый цвет ореола, красный — четырех символов евангелистов, — все это черты, типичные для живописи XVI столетия. Несмотря на измельченность рисунка в деталях, вся миниатюра в целом декоративна, красочна и выразительно передает мысль, что мир есть престол, на который опирается вседержитель. Замечательно композиционно и красочно построена миниатюра „пейзажного" характера на листе 47 с подписью: „Земля об одну страну океана"[8], изображающая путь движения солнца. На золотом фоне из воды поднимается громадная гора конической формы, состоящая из расселины и уступов, по-

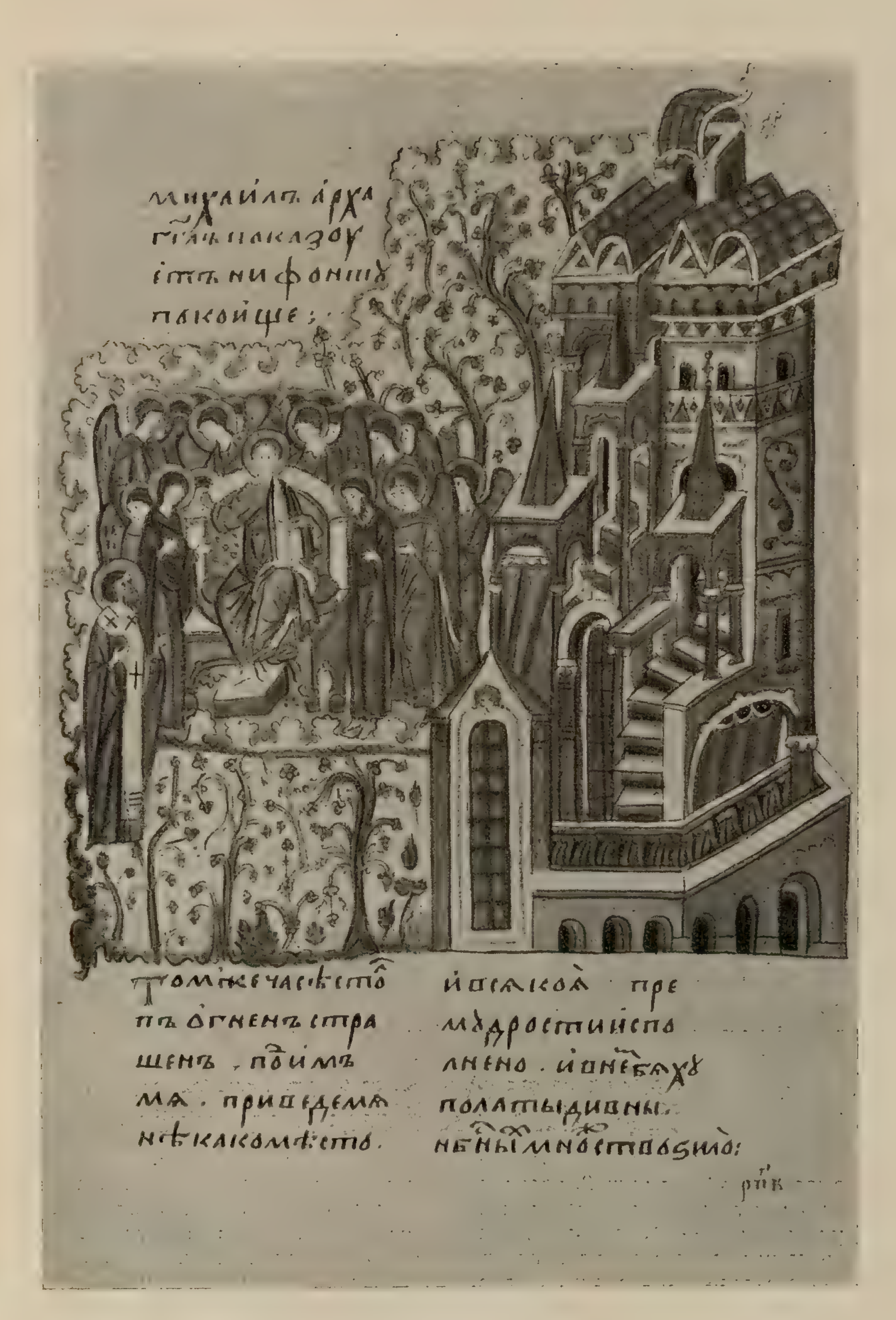


Житие Сергия XVI века. Кормление зверей

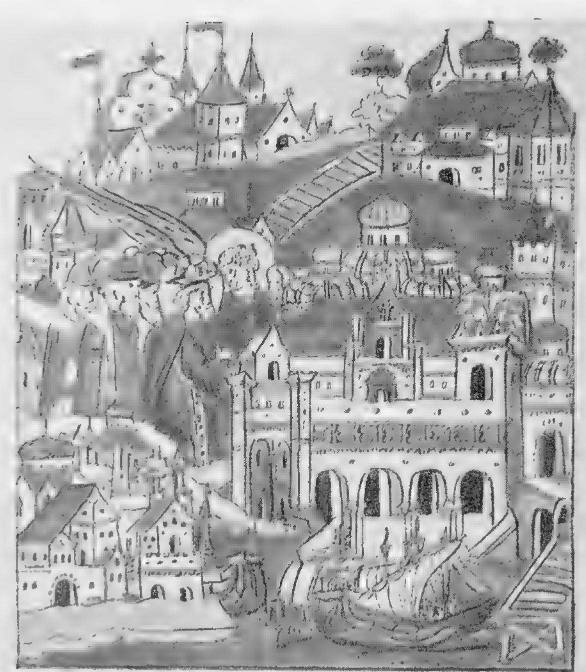
крытая растительностью. В верхнем правом углу и из-за горы выходит солнечный диск в виде красного круга с человеческим лицом почти „античного“ типа. Гора в виде острова написана с большим мастерством, и ее трактовка не лишена некоторой живописности и мягкости. Тема повествовательного характера — „Переход евреев через Чермное море“ (лист 57[9]) — построена чрезвычайно лаконично и очень выразительна. Море в виде реки разделяет миниатюру по вертикали на две половины: слева — стремительно несущееся войско фараона, причем лошади нижней колесницы уже над морем, а на правой стороне — евреи с мешками за спиной спокойно продолжают путь. Вверху чрезвычайно живо нарисована группа женщин, из которых одна держит на плечах ребенка, смотрящего на приближающееся к морю войско фараона, а внизу Моисей, Аарон и группа старейшин обращают взгляд в ту же сторону. В этой миниатюре, начиная с ее размера во всю страницу и орнаментальной рамы, свободно трактованной группы женщин, живо переданного движения евреев, лаконизма и ясности всей композиции, — все связывает



Евангелие XVI века



Житие Нифонта XVI века



Егоровский сборник XVI века. Страница из акафиста

ее с художественной традицией, восходящей к так называемым „аристократическим“ рукописям X—XII веков, насыщенным чертами поздне-эллинистического искусства. Но в моделировке лиц, фигур, рисунке складок одежд, трактовке пейзажа в полной мере отражается стиль живописи XV века. В совершенно иконописной манере написана миниатюра на листе 81 об., изображающая Моисея, благословляющего Иисуса Навина [10].

Действие происходит на фоне очень условно переданного архитектурного сооружения, увенчанного флагом, причем Моисей написан в виде Христа, Иисус Навин и „людие израильскии“ — в виде



Сийское евангелие 1693 г.



Егоровский сборник XVI века. Апокалипсис

обычных русских святых. Удлиненные пропорции фигур, тонкость, изысканность в моделировке лиц, рисунке складок одежд, легко облегающих тело, — черты, сближающие эту миниатюру с художественной традицией искусства Дионисия. Миниатюра в лист, изображающая монументальную фигуру Аарона (лист 71[11]) в рост, стоящим под киворием, по приемам письма напоминает фрески начала XVI века. Наконец, целый ряд миниатюр, в которых художник не был



Егоровский сборник XVI века. Апокалипсис

связан „каноническими“ требованиями, относится к иллюстрациям на зоологические и ботанические темы. Так, среди животных встречаются фантастический „мраволев“, сидящий на горе, „ноздророг“ и против него слон; из растений нарисовано „ореховое дерево“, „пряное дерево“. Все эти миниатюры проникнуты большой непосредственностью, своеобразной живостью и не лишены реалистиче-



Книга пророков XVI века. Пророк Захария

ских черт в деталях. Характеризуя эту рукопись, профессор Редин замечает, что в ней „видна весьма часто зависимость в композициях от византийских иллюстраций Козьмы, но в то же время видна уже более свободная разработка сюжетов, далекая от композиций византийских образцов". Этот список Козьмы действительно должен быть признан одним из самых выдающихся произведений русского книжного искусства середины XVI века; его миниатюры выполнены, несомнен-



Егоровский сборник XVI века. Чудеса архангела Михаила



Книга пророков XVI века. Пророк Иона

но, талантливым художником, свободно владевшим рисунком и хорошо знавшим произведения византийского искусства, сумевшим великолепно претворить виденное в новые, русские формы. Кроме того, автор миниатюр, вероятно, был воспитан в лучших художественных традициях конца XV и начала XVI века, идущих от творчества Дионисия.

В связи с объединением русских земель в единое Московское государство перед русской литературой XVI века возникает задача оправдать как это объединение, так и установление самодержавной власти. „Около половины XVI века на московской почве начинает возникать ряд крупных по своим размерам литературных предприятий, ставящих себе задачей, путем подведения итогов прошлого с точки зрения официальной московской идеологии, показать непрерывность и преемственность культурно-политического и церковно-религиозного процесса и его развития от начала русской государственности и русской церкви вплоть до тогдашней современности“ [12]. В это время в Москве развивается летописное дело, достигающее своего высшего



Книга пророков XVI века. Пророк Аввакум

расцвета и воплотившееся в создании грандиозного Лицевого летописного свода в 60—70-х годах. Полностью этот замысел не был осуществлен, и до настоящего времени сохранилось 11 громадных фолиантов, написанных на лучшей бумаге, содержащих около 10 000 листов и более 16 000 миниатюр. В XVII веке было сделано с него пять копий. По своему характеру и составу Летописный свод „непосредственно примыкает к так называемому Еллинскому летописцу, литературная история которого начинается на Руси не позднее XI века“ [13]. Такое грандиозное дело не имело предшественников и оказало громадное влияние на развитие русской миниатюры XVI века и на сложение ее стиля. Более ранним предшественником из числа сохранившихся памятников подобного рода является Радзивилловская, или Кенигсбергская, летопись [14], содержащая среди текста 607 миниатюр, нарисованных на белом фоне бумаги прерывистой линией и легко раскрашенных.



Книга пророков XVI века. Пророчество Авдиево. Заставка

Таким образом, каждый летописный рассказ сопровождается в ней соответствующей иллюстрацией. Миниатюры Лицевого свода занимают всю страницу; внизу под ними располагается текст. По стилю миниатюры Свода являются дальнейшим развитием тех черт, которые характеризуют Палею 1477 года. Плоскостность, эскизность заменяются законченным рисунком, сделанным непрерывной линией. Композиции миниатюр Свода лишены строгой уравновешенности, и гармоническое движение в них заменяется утомительной суетливостью. Появляются композиции, лишенные объединяющего центра. Художник, подчиняясь требованиям повествовательности, дает чрезмерное нагромождение форм. Наряду с общей условностью движения начинает развиваться выразительность жестикуляции, соответствующая переживаниям и действиям изображенных фигур. Громадное количество миниатюр, выполненных для Свода, несомненно, повлекло возникновение шаблона в композиции, рисунке и цвете. Повествовательность темы заставила художника в одной миниатюре изобразить одновременно несколько последовательных действий, происходящих в разных местах. Все исторические события трактуются в одинаковой условной обстановке, обычной для русской живописи XVI века, вне зависимости от того, к какому времени, народу и стране они относятся. Человеческие фигуры изображаются одинаковыми как в событиях русской истории, так и всеобщей.

Иногда в изображениях зданий встречаются шатровые, бочкообразные покрытия и наряду с ними ступенчатые фасады здания западного типа. Часто наблюдается даже пространственное решение некоторых композиций.

Миниатюры исполнены жидкой акварелью на фоне бумаги. Человеческие фигуры пропорциональны, сухи и графичны. Как пример можно рассмотреть миниатюры лицевого свода, так называемого лаптевского[15], хранящегося в Публичной библиотеке, в котором интересны восемь миниатюр, иллюстрирующих летописный рассказ об убийстве в 1175 году князя Андрея Боголюбского (начиная с листа 302 и до 305 об.). Последовательный ход событий изображен на фоне обычной условной архитектуры, но среди этих построек замечаются детали, неизменно встречающиеся на этих миниатюрах. Так, на листах 302, 302 об. и 303 в верхней части композиции нарисовано длинное полукруглое здание, имеющее ряд узких окон, с полукруглым верхом, на листах 303 об. и 304 об. такая же стена с круглыми окнами, наконец, на листах 305 и 305 об. стена без окон, так как часть здания ее закрывает и она



Книга пророков XVI века. Пророчество Малахиево. Заставка

видна только частично. Кроме того, на листе 305 стена с круглыми окнами на переднем плане, внутри которой происходит действие. На всех миниатюрах даются обычные палаты, но на листе 304 об. нарисовано здание, состоящее из трех высоких аркад с витыми колоннами и вторым рядом полукруглых окон, заканчивающееся острой крышей. На листе 305 об. изображено здание, имеющее внизу большую арку, и над ней — тоже большая арка, увенчанная двумя бочкообразными крышами. Рядом с этим зданием видно непосредственно с ним связанное другое, тоже с высокой аркой. На листе 305 об. изображен последний момент трагедии — убийство князя Андрея, сидящего за столбом в круглой башне с окнами. Таким образом, все рассмотренные детали архитектуры на всех миниатюрах, иллюстрирующих данное событие, указывают на единство места, где происходит событие, имеющее, очевидно, некоторое замкнутое пространство. Подобные архитектурные элементы (аркады, колонны) на других миниатюрах не встречаются. Это дает основание предполагать, что в них отразились реальные черты „замка“ [16] Андрея в Боголюбове, основными элементами которого были аркады, колонны, окна с полукруглым верхом. Данное предположение тем более вероятно, что „замок“ просуществовал до XVII века, а потому вполне мог быть известен художникам того времени, сумевшим в этом ряде миниатюр дать его характерные особенности претворенными в установившиеся в миниатюрной живописи формы.

На листе 531 об. изображена внутренность храма с народом, состоящая из трех арок, открытых внутри. Фигуры людей не выходят за пределы арок, и в целом создается впечатление заполненного пространства.

Миниатюра на листе 1047 показывает возведение стен Иерусалима. На переднем плане — постройка стен с башнями, данными в разных плоскостях, частью освещенными, частью затемненными, что придает им некоторую перспективность.

Из истории Александра Македонского любопытно изображение его на листе 740, измеряющим глубину моря. Александр сидит в клетке, спускающейся в море при помощи лебедки. При этом рак грызет клетку, а на берегу стоит войско и царский шатер. Кроме исторических событий, в Своде, следуя за текстом летописей, описывающих стихийные бедствия, миниатюры дают картины пожаров, засухи, дождей и т. п. Миниатюры Свода являются прекрасным примером органи-



Книга пророков XVI века. Пророчество Иеремии. Заставка

ческой связи текста с иллюстрацией. Простой, в высшей степени образный язык текста Свода, описывающий смену и развитие событий, их внутреннее движение, отразился в динамичности композиций. Все миниатюры полны движения. Несмотря на то, что события как русской, так и всеобщей истории происходят в одинаковой обстановке и все фигуры в одинаковых одеждах с лицами, лишенными выражения, тем не менее миниатюры чрезвычайно красноречивы. Размещение в пределах миниатюр действий, происходящих в разных местах, усиливает их повествовательный характер, придает динамичность иллюстрациям, помогает пониманию их. Лаконизм изображения дает известный простор для фантазии зрителя, могущего от себя мысленно дополнить то, чего не нарисовал художник. Наконец, миниатюры Свода имеют большое значение как исторический документ, дающий целый ряд черт, освещающих многие стороны жизни XVI века. Реалистические черты часто встречаются в миниатюрах Свода, как это уже указывалось выше, а именно: намечается понимание пространства, глубины, документальная трактовка архитектуры — шатровые и бочкообразные крыши, ступенчатые фасады, купола церквей и т. п. [17]. Грандиозный Лицевой летописный свод с его тысячами миниатюр – драгоценнейший памятник русского книжного искусства XVI века.

Развитие „житийной“ литературы в XVI веке вызвало появление большого количества лицевых житий, из которых особенно интересно Житие Сергия Радонежского, написанное во второй половине XVI века, хранившееся в ризнице Троицкой лавры (ныне в библиотеке им. Ленина). Вместо бурных, кровавых событий в композициях Свода миниатюры Жития Сергия полны спокойствия, „мира“, тишины, проникнуты особой поэтичностью и нежностью. Изображения повествуют о мирном труде иноков, сооружающих монастырь, обрабатывающих поля, убирающих урожай. Спокойная жестикуляция фигур передает духовную беседу, происходящую между действующими лицами. Сплошной стеной стоящий лес прекрасно передает ту „пустыню“, в которую удалился Варфоломей, впоследствии Сергий, поставивший там монастырь. Жизнь Сергия в лесу, среди зверей, птиц, непосредственное общение с ними необыкновенно тонко и лирично передают миниатюры Жития. Очень наивно и по-своему убедительно изображены путешествия Сергия, где все этапы пути нарисованы на одной миниатюре. Жизнь Сергия, описанная Епифанием, воплощена в громадном количестве миниатюр, раскрывающих ее в художественных образах. Так же, как и в Своде, художественные формы миниатюр неразрывно связаны с текстом, каждое слово которого так или иначе отражается в миниатюре,

При чтении текста Жития, написанного точным, выразительным и в то же время кратким славянским языком, представляется, что оно может сопровождаться только такими миниатюрами и никакими другими, настолько они соответствуют возникающим образам. Сила выразительности миниатюр вполне равноценна поэтическому языку текста Епифания Премудрого. В этом Житии есть целый ряд реалистических подробностей, как, например, изображение школы на листе 40, в которой учился мальчик Варфоломей; на листе 229 нарисован Андрей Рублев, сидящий на лесах и расписывающий церковь. В изображениях фигур нет портретности, но тип каждого определенного лица сохраняется во всех случаях, где это лицо появляется. Миниатюры выполнены рукой очень опытного художника, владевшего рисунком, мягкая раскраска придает им большую художественную выразительность.

Русские художники книги были исключительно одарены богатой, неудержимой фантазией, и, несмотря на то, что даже трактовка исторических событий облекалась у них в нереальные образы, не имеющие ничего общего с действительностью, они находили в себе все новые и новые возможности для воплощения уже самого по себе фантастического текста. В этой области они достигли совершенно замечательной художественной выразительности.

К такого рода произведениям относится часть миниатюр Жития Нифонта XVI века (библиотека Академии наук), содержащая 377 миниатюр. На листе 102 нарисована бухта, окруженная горами и лесами. У берега стоит укрепленный якорями корабль с опущенными парусами и насосом для откачивания воды. В этой миниатюре удачно найдено сочетание гор, воды, деревьев, и, несмотря на то, что гора переднего плана, поднимаясь вверх, закрывает конец бухты, сливаясь с противоположным берегом, лишая миниатюру в значительной степени пространственности, весь этот пейзаж прекрасно передает характер дальнего берега. Целый ряд реалистических деталей изображен на миниатюре на листе 127, на котором нарисовано сооружение корабля, лежащего вверх дном на козлах. Сидящий наверху рабочий вбивает гвозди, а внизу на костре варят смолу и работают топорами. Вдали за горами видно море.

Наряду с этими совершенно реалистически трактованными миниатюрами художник располагал богатым источником всевозможных фантастических образов, передав их в целом ряде иллюстраций к „видению Нифонта". На листе 75 нарисован Нифонт, видящий во сне „пречудный дворец", „сады от горы и долу", „плоды красны", „ветви до земли преклоняющиеся", „птицы, песнь поюще сладку, молчания неимущи". Миниатюра прекрасно передает простыми формами скупой, но образный язык текста, придавая видению фантастическую прелесть. Перед смертью Нифонта ангел во сне показал ему, что его ожидает в загробном мире: миниатюра на листе 181 изображает в левой части спящего Нифонта, а направо он поднимается по великолепно перспективно нарисованной лестнице и входит в „царские палаты". Совершенно фантастическая архитектура палат скомпонована из атриумов, порталов, колонн, причудливых крыш, возвышающихся на фоне невероятной по форме растительности, дающей впечатление прекрасного сада. По мере развития текста видения композиции миниатюр усложняются. На листе 182 изображен Нифонт, видящий престол, „воздухом чистым утвержден"; нарисован Христос на престоле, окруженный ангелами, и эта часть обрамлена стилизованными облаками, воплощающими воздух. На правой стороне нарисована роскошная сложнейшая архитектура, состоящая из трехэтажных богато орнаментированных зданий с невероятными крышами, ряда кивориев на четырех колоннах с завесами и шатровыми покрытиями, а между ними — уходящие вглубь лестницы. Возможно, что эта миниатюра отражает роскошь и богатство дворцов Царьграда, тоже состоявших из ряда отдельных сооружений, расположенных среди садов. Далее ангел показывает „чертог" и в нем „бяху палаты дивны, безвещественны"; он видит „врата красные высокие" с ведущей к ним



Евангелие XVI века. Евангелист Марк

лестницей, и вся эта сказочная архитектура помещена на фоне не менее сказочного, чудного сада. Затем ангел показывает внутреннее убранство одной из палат „пресветлого чертога“—будущего жилища Нифонта, где их множество, „им же не бе числа“, в чертогах —„цветове неувядающее“, в них стоят золотые ковчеги, венцы, сосуды большие и малые самой причудливой формы. Наконец, на листе 184 изображена будущая спальня Нифонта, и ангел показывает ему его постель — „постеля добролепная“. Все эти миниатюры выполнены в чрезвычайно богатой, разнообразной красочной гамме, и при этих необыкновенно удачно найденных сказочных формах, сложных, но четких композициях миниатюры видения прекрасно связаны с выразительным языком текста. Большая непосредственность передачи текста в художественных образах делает миниатюры Жития образцами поэтического творчества художника книги XVI века в области передачи сказочных тем.

Русские художники, хорошо знакомые с современными западными увражами (Хроника Шеделя), с перспективным, объемным построением композиций, сумели претворить эти элементы в создании ряда прекрасных, поэтических миниатюр к чудесам архангела Михаила в так называемом Егоровском сборнике 1884 года (в библиотеке им. Ленина). Приближающиеся корабли, причем дальний едва виден на горизонте, объемно нарисованные палаты типа немецких замков, одноглавые русские церкви, шатровые колокольни, плоско трактованные фигуры и деревья — все это руками русского художника превращено в гармоническое художественное целое. Откристаллизовавшийся в XVI веке стиль книжной миниатюры, нашедший свое наиболее полное выражение на страницах лицевого Свода, Жития Сергия и других многочисленных рукописей, ясно выражен и в миниатюрах серии так называемых годуновских псалтырей.

По повелению боярина Дмитрия Ивановича Годунова, было изготовлено несколько роскошных псалтырей для наиболее чтимых монастырей и соборов. Например, псалтырь Чудова монастыря (Исторический музей), имеющая на листе 3 запись, говорящую о том, что „в лето 1599 в богохранимом и в преименитом и цветущем граде Москве, третьем Риме, благочестием цветущим“, написана по повелению Дмитрия Ивановича Годунова и является последним отзвуком византийских псалтырей с миниатюрами на полях. Этот тип миниатюр был рассмотрен в Киевской псалтыри 1397 года и ее копии — Угличской псалтыри 1485 года. Псалтырь 1599 года сохраняет тот же характер иллюстраций, но в иных художественных формах. Эти миниатюры нельзя назвать иллюстрациями текста, с которым они были бы связаны; это лишь изобразительная передача отдельных слов или символов, под которыми скрыты те или иные мысли псалтыри. То обстоятельство, что в Киевской псалтыри от отдельных слов, которые получили художественное воплощение на полях, проводится линия, их соединяющая, указывает, что текст и миниатюра нуждаются в чисто механической связи. Все миниатюры серии годуновских псалтырей, иконографически близкие к своим более ранним прототипам, трактованы в совершенно плоскостном стиле XVI века. Миниатюры чрезвычайно графичны, сухи по рисунку, раскраска акварелью лишает их цветовой полнозвучности, присущей ее пергаментным оригиналам. Рисунок миниатюр выполнен рукой умелого художника, легко передающего композиции на полях.

Искусство годуновских псалтырей — искусство заката древних традиций, как бы насильно облеченных в чуждые формы плоскостного стиля XVI века, а также отзвуков эллинистических элементов, уже ставших непонятными художникам конца столетия. В целом годуновские псалтыри однообразны, композиции их статичны, лишены жизни. Ни в одном из видов древнерусского искусства, кроме миниатюры, нельзя наблюдать сосуществования наряду с новыми явлениями стиля старых, уже отживших форм, вновь и вновь воспроизводящихся на страницах книг. Это явление отчасти объясняется простым списыванием и копированием древних

оригиналов, причем новые произведения не поднимаются в художественном отношении до уровня оригиналов.

В рукописях середины и второй половины XVI века встречаются одновременно тератологический орнамент, орнамент византийского типа, развитая, типичная для XVI века „вязь“ и античные олицетворения в виде женских фигур.

Хранящееся в Публичной библиотеке евангелие, написанное на бумаге, украшено четырьмя заставками, выполненными в тератологическом стиле, на листах 9, 104, 124, 166, состоящими из фигур животных. Некоторые из животных—с человеческими головами. Плетение утратило последовательность, ясность, необходимую обусловленность тех или иных узлов и сочетаний. Ленты или ремни теряют упругость и силу, с которой они сдерживали движение чудовищ в орнаментах XIV века.

В XVI веке тератологический орнамент теряет выразительность, трактуется плоскостно, превращаясь в симметрично построенное переплетение лент, не имеющих на местах изгиба естественной формы. Й хотя звери трактуются более объемно, а обрамления орнаментируются точками и кружками, все же изображенное кажется измельченным и лишенным строгости, присущей орнаменту эпохи его расцвета. В целом общая композиция страницы, состоящая из заставки-заглавия, сделанной вязью, заглавной буквы и текста, написанного полууставом, беспокойна и пестра. В трактовке тератологического орнамента в XVI веке видны нарочитость, отсутствие органичности построения; он делается сухим, утрачивает ясность. Выполнение его на бумаге лишает цвет плотности, какую он имеет в оригиналах XIV века. На листах 8 об., 104, 169 об. сложная, фантастическая архитектура, среди которой теряются слабо нарисованные фигуры евангелистов, является последним далеким, уже искаженным отзвуком античной архитектурной декорации более ранних миниатюр. Атриумы, портики, колонны без статуй, велумы, завесы — все это получило фантастические формы, и некоторые архитектурные детали превратились в орнаментальные мотивы. Но в то же время в этих же миниатюрах женские фигуры с лицами, напоминающими античную скульптуру, с восьмиугольными нимбами изображают олицетворение „премудрости“. Их фигуры стройны, пропорциональны, верно передано движение. Наряду с этим художник вводит ряд бытовых деталей: подставки, столики для письменных принадлежностей и балюстрады, отделяющие евангелистов от архитектуры заднего плана (лист 102), воспроизводящие деревянные точеные предметы, похожие на вещи народного обихода.

Таким образом, это евангелие, сосредоточившее на своих страницах столь различные по своему происхождению элементы, объединенные единым стилем XVI века в одно художественное целое, как бы завершает предшествующий путь развития искусства книги древней Руси.

Изобретение книгопечатания на Западе в первой половине XV века способствовало развитию совершенно новых приемов орнаментации книги, так как гравюры, резанные на дереве, дают четкую линию и соединение белого с черным. Введение книгопечатания в Москве в 1564 году и большое распространение западных книг и новых орнаментальных форм очень обогатили представления художников книги, начавших широко применять ксилографические мотивы для украшения рукописей. Как в миниатюре, так и во всей системе орнаментации книги во второй половине XVI века создан на основе переработки мотивов, известных еще в рукописях XII века, свой стиль, в высшей степени изысканный, проникнутый большим чувством меры и художественным тактом, разнообразный по формам и сложный по своему происхождению. Это не эклектическое механическое соединение разновременных и разностильных элементов, а творческое претворение в единое художественное целое всего предшествующего художественного наследия, не только русского, но и западного и восточного, хорошо известного художникам книги. К этой группе рукописей относится евангелие Публичной библиотеки. Начальная страница евангелия Матфея (лист 14) украшена прямоугольной заставкой, окру-

женной пышным орнаментом с явными следами приемов ксилографии — черные штрихи по белому фону, расцвеченные акварельными тонами. Средняя часть, наоборот, состоит из разводов с цветами посередине, выполненными белым по синему фону плотного цвета. Таким же образом переданы три круга с растительным орнаментом типа колосьев, построенные в динамическую композицию. Все вместе представляет сложную по своему строению заставку.

Примером самостоятельного композиционного построения может служить заставка того же евангелия на листе 390. Прямоугольная по очертанию, она имеет в середине розетку о двенадцати лепестках, помещенную между четырьмя цветами среди стеблей. Совершенно переработанные цветы отдаленно напоминают мотивы XII века, но даны в композиции, не свойственной этому веку. Средняя часть имеет плотную, густую расцветку, напоминающую произведения ювелирного искусства, но акварельная раскраска обрамления делает эту заставку типичной для XVI века. Надо заметить, что особенное развитие в XVI веке вязи — декоративного письма, имеющего целью связать строку в непрерывный орнамент, — способствовало усилению художественной стороны рукописей. Задача вязи состоит в том, чтобы большое количество букв красиво разместить на небольшом пространстве. В XV веке Троице-Сергиева лавра стала центром этого искусства. В искусстве же XVI века оно уже достигает необыкновенного художественного уровня, превращаясь в сложнейший, но в то же время легко читаемый, ритмический орнамент. Вязь, которой обыкновенно пишутся заглавия, является необходимым орнаментальным элементом каждой рукописи. Как пример книги, соединившей на своих страницах все богатство и разнообразие украшений, может быть рассмотрено евангелие XVI века (Публичная библиотека). Во всей орнаментальной композиции листа 3 этого памятника книжного искусства, как в фокусе, собраны все самые яркие черты, типичные для его времени. Помещенный среди заставки овал густо заполнен растительным орнаментом ксилографического характера, остальное поле заставки состоит из цветов, переработанных из форм XII века. Заглавная буква „В" прекрасно построена из пышного густого орнамента, использовавшего мотивы деревянных гравюр. Великолепная вязь соединяет заставку и текст, написанный полууставом, в одно художественное целое. Страница принимает графический характер, чему способствует постоянное сопоставление белого и черного, с одной стороны, а с другой — самые приемы рисунка с преобладанием штриха. Орнамент, полностью обрамляющий всю страницу, еще более подчеркивает необыкновенную роскошь композиции. Он заслуживает внимания и в том отношении, что по своему построению и чрезвычайно тонким деталям рисунка, „распущенности" и многоцветности, несомненно, был вдохновлен произведениями иранского искусства.

Блестящий расцвет иранского искусства эпохи Сефевидов (XV—XVI века), и в особенности книжного, не мог остаться неизвестным русским художникам. Предметы иранского происхождения, как ювелирные, так и ткани, широко были распространены в русской среде. Русские художники не могли не знать непревзойденных шедевров иранского книжного искусства и не вдохновиться его тонкостью, изысканной грацией и богатством орнаментации.

В области тех лицевых изображений, иконографический образ которых не подлежал изменению по воле художника, неизменно продолжала жить художественная традиция XV века, восходящая в своих истоках к палеологовскому искусству, хотя она и развивалась в сторону большей плоскостности, графичности. Таковы, например, изображения евангелистов на всем протяжении XVI века. Развитие исторической и житийной литературы, потребовавшей претворения повествовательных тем в художественные формы книжной иллюстрации, способствовало необычайному расцвету этого искусства. Миниатюры Великих Четьих Миней, Летописного лицевого свода, различных житий и т. п. книг характеризуют совершенно выдающиеся способности художников во-

площать текст в ясные и понятные художественные формы.

В области украшения книги XVI век сделал исключительный по своему богатству и многообразию вклад в фонд русского орнамента. Тератологический стиль на страницах рукописей XVI века нашел свое последнее выражение, но уже в очень ослабленных и художественно невыразительных образах. Если художник в XIV веке в Новгороде создал целый мир фантастических существ, до сих пор загадочно смотрящих со страниц новгородских рукописей, то в XVI веке эти образы лишились своего внутреннего смысла и превратились в простое подражание, так как они уже были чужды и непонятны автору.

Киевская орнаментальная традиция, идущая от рукописей XII века, в переработанных формах продолжала существовать до конца XVI века, но вместе с этим веком она исчезает окончательно со страниц рукописей. Прирожденная способность русского художника ко всякого рода „узорочию", какого бы вида искусства оно ни касалось, неизменное умение создавать бесконечное разнообразие орнаментальных мотивов получили в XVI веке исключительно благоприятные условия для своего развития. Общение Москвы со странами Востока, особенно после взятия Казани и Астрахани, открывшего свободный путь в Иран, сношения с Западом, пребывание в Москве представителей самых разнообразных национальностей — все это не могло не ввести в поле зрения русских художников книги иранские, итальянские, армянские и другие элементы и тем самым познакомить их с мировым художественным наследием. Наконец, знание ксилографического орнамента очень обогатило фантазию и приемы русского художника и дало ему возможность создать великолепный русский стиль книжного искусства в XVI веке. Растительный мир, сменивший чудовищную фантастику XIV века, геометрическую абстракцию плетенки XV века, в XVI веке дал разнообразнейшие по форме и цвету решения в сложнейших построениях орнамента заставок, заглавных букв, украшений на полях, обрамлениях страниц. Создавая вязь, художник книги показал себя глубоко понимающим строение каждой буквы, чувствующим ее красоту и те художественные возможности, которые в ней сокрыты. Созданный на этой основе стиль русской книжной орнаментации XVI века, даже взятый отдельно из всей истории русского книжного искусства, стоит на высоком художественном уровне.

Москва XVII века

В XVII веке в книжном искусстве Москвы намечаются новые художественные течения. Утонченность, „камерность“ драгоценных произведений искусства книги XVI века, рассчитанных на любование тончайшими линиями орнамента вблизи, сменяется в XVII веке более тяжеловесной, почти скульптурной декорацией страниц книг, часто больших размеров, отражающих черты своеобразного стиля русского „барокко“. Скоропись, сделавшаяся в XVII веке главным видом письма в Московском государстве, внесла новые черты в художественный облик книги. Это почерк, рассчитанный на ускорение процесса письма. Характер его обуславливается, „во-первых, большей свободой тех нажимов и взмахов, какими конечности букв выводятся вверх или вниз, во-вторых, связными написаниями соседних букв и, в-третьих, более многочисленными сокращениями“ [1].

„Узор“ скорописи, с обильными завитками, круглящимися линиями, свободным, размашистым характером, в целом вполне соответствует стилю всех орнаментальных элементов книги XVII века. Книгопечатание значительно ослабило потребность в дорогостоящих рукописных книгах, и они изготовлялись по преимуществу как вклады в монастыри и церкви. Большое распространение печатных книг с гравированными иллюстрациями и заставками оказало влияние на стиль книжных украшений. Примером гармонического сочетания ксилографического стиля заставок и украшений на полях с характером скорописи является Стоглав 1600 года (библиотека им. Ленина)[2]. Беспокойный, динамический характер скорописи вполне соответствует такому же рисунку заставки и орнамента на полях.

Насколько сильно было воздействие гравюры на книжную миниатюру, можно заключить из того, что самый технический прием гравюры: штрих, параллельные

черные линии, которыми часто передается фон, — все это воспроизводит миниатюрист в рукописи. Евангелие 1625 года, написанное Саввою в нижегородском Печерском монастыре, украшено пятью миниатюрами, где фигуры евангелистов написаны в обычной манере миниатюрной живописи, а сложное архитектурное обрамление исполнено в виде подражания деревянной гравюре. Пышное окружение фигуры Симеона по композиции и деталям — кувшинообразные колонны, капители, круглые окна — очень близко повторяет раму гравюры Апостола 1564 года с евангелистом Лукой[3].

Эти же мотивы встречаются в миниатюре с изображением Давида в псалтыри 1647 года (Исторический музей), написанной в Троице-Сергиевом монастыре. Обрамление миниатюры имеет упомянутые выше кувшинообразные колонны и украшено густым барочным орнаментом, объемно написанным и слегка расцвеченным. Заглавные буквы, заставки и концовки выполнены в стиле деревянных гравюр. Появившаяся во второй половине XVI века орнаментированная рама с заключенным в ней текстом становится распространенной в XVII веке. Орнаментальное обрамление текста в XVI веке сводилось к неширокой полосе, тогда как в XVII веке орнамент на полях покрывает всю свободную от текста поверхность листа, окружая его. Фантастическая растительность, причудливо изгибаясь, заполняет поля и сливается с такой же заставкой, создавая впечатление венка из чудесных цветов, внутри которого размещен текст. Пример такой пышной и вместе с тем живой орнаментации из растительных мотивов дает указанное выше евангелие 1625 года.

По мере расширения круга интересов читателя XVII века среди книг того времени стали преобладать нравоучительные повести, дававшие художникам большой простор для самостоятельной трактовки тем, не связанных с требованиями канона. На этой почве развивается начало русского бытового жанра[4]. Миниатюры, сохраняя свой „иконописный“, плоскостной стиль и условность в трактовке, тем не менее благодаря обилию бытовых, почти реалистически переданных деталей приобретают некоторую жизненность. Подчас начинают чувствоваться черты приближающегося XVIII века. Миниатюры жанрового характера иллюстрируют рукопись 1670 года „Душевное лекарство“, различные назидательные статьи, входящие в состав синодиков.

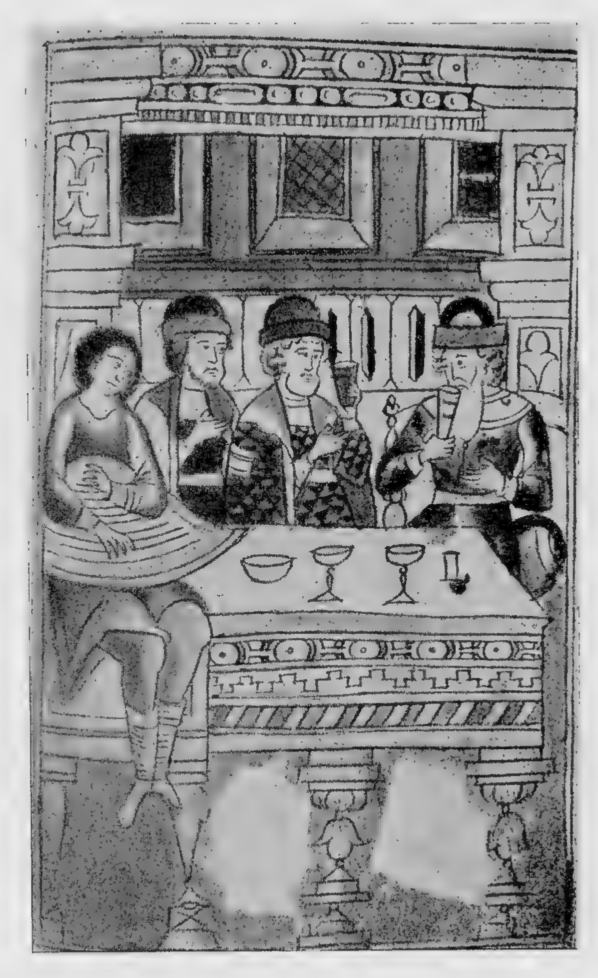
В синодике № 154 (библиотека им. Ленина) помещена история на тему: „Горе тем человекам, здесь живущим, о себе и о душах своих не радящим, а при своем животе церквам Божиим не дают и нищих не милуют, нага не одежут и больна не посетят“. Уже по одному названию этой истории можно судить о том богатстве бытовых тем, какое она заключает. Действие происходит на фоне условных „палат“ (лист 71), фигуры и лица лишены характерности и по трактовке очень близки к изображениям святых, и только отсутствие нимбов указывает на то, что это обыкновенные люди. Пир, нарисованный на листе 70, происходит внутри палаты, что видно по перспективе в рисунке слюдяных окон с переплетами. Формы сосудов, гусли, узор турецкого бархата на одежде женской фигуры (лист 71), узор ткани на одежде гостя — все это передано достаточно реалистично. Еще более реалистичны миниатюры, относящиеся к повести Григория Двоеслова „О попе, моющемся в бане“, полные различными бытовыми деталями. Художественные традиции царских мастерских Грозного, создавших Лицевой летописный свод, продолжались в XVII веке в Оружейной палате.

В середине XVII века выдающееся значение в истории русского искусства приобретает Оружейная палата — средоточие мастерских по иконописи, росписи знамен, грамот, книг, по золотому делу. В то же время она была и первым русским музеем, хранившим по преимуществу иноземные произведения искусства. Особенно блестящий расцвет всех перечисленных видов искусства приходится на период 1654—1680 годов, когда Оружейную палату возглавлял боярин Б. М. Хитрово. Хитрово, человек незаурядного ума, несомненно, одаренный большим художественным вкусом, сумел



„Душеполезное лекарство" XVII века

привлечь к работе в Палате исключительно талантливых художников и мастеров, не стесняясь ни происхождением, ни вероисповеданием, лишь бы человек был талантлив[5]. Таким образом, подбор мастеров по признаку их талантливости способствовал необычайному расцвету искусства. Многие из них носили звание „царских" изографов. Такое соединение представителей различных национальностей, и притом исключительно одаренных, несомненно, дало свой результат во всех областях русского искусства, связанных с Оружейной палатой. В Оружейной палате, более чем где-либо, искусство книги близко слилось со станковой живописью, ибо иконописцы занимались и другим „живописным" делом, а именно, им поручалось писать „парсуны" — портреты, украшать „травами" грамоты, рукописи и трудиться над миниатюрой, географическими картами, над всем, что требовало живописи и рисунка. В 1672—1673 годах в Посольском приказе создавалась



„Душеполезное лекарство" XVII века

силами художников Оружейной палаты замечательная книга — „Большая государственная книга или корень российских государей", иначе называемая „Титулярник" [6], содержащая портреты всех русских князей, начиная с Рюрика и до царя Петра I (мальчиком) включительно и, кроме того, всех современных западноевропейских королей, герцогов и восточных владык — турецкого султана, персидского шаха, крымского хана и китайского богдыхана. Вся книга украшена цветами, написанными по серебряному и золотому фону; из этих цветов скомпонованы рамы портретов. Портрету каждого государя предшествует герб, великолепно нарисованный и обрамленный роскошной орнаментацией. В „Титулярнике" писали персоны иконописцы Иван Максимов да Дмитрий Львов 5 месяцев" [7]. Трутовский совершенно верно замечает, говоря о портретах русских великих князей, царей и патриархов, написанных Иваном Максимовым, что „известная сухость, слабость жизни, легкая ску-



Титулярник 1672 года. Портрет Петра I мальчиком

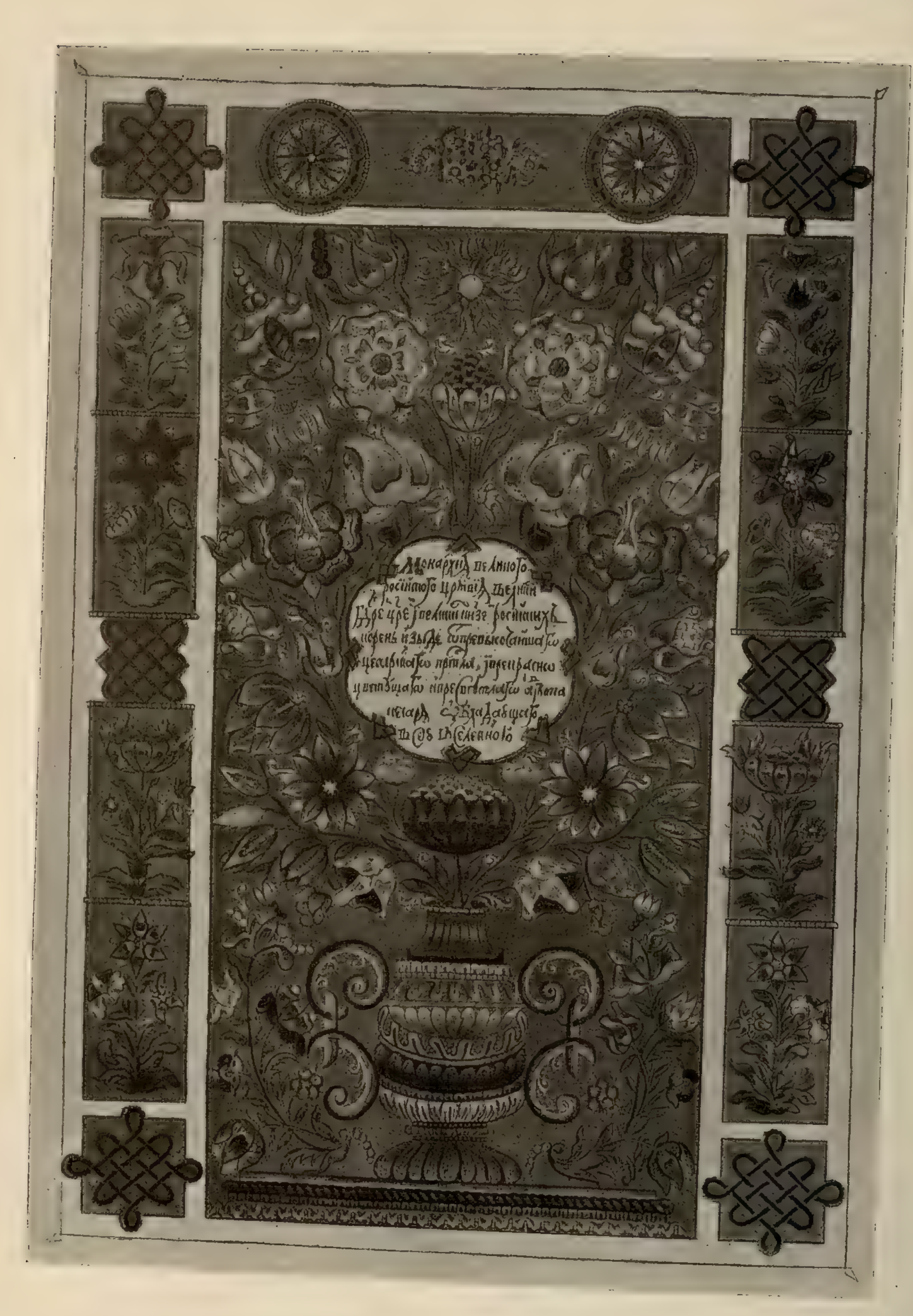
ка и недостаток реализма характеризуют и те и другие лица“. Изображая царей, князей, патриархов, художник должен был быть очень осторожным из боязни, „дабы не оскорбить великие лица и он поневоле вышел то несколько иконописен, то просто скучен и сух“ [8].

Совершенно иной характер приобретают портреты западных государей: „Перед нами вполне живые люди, с свободными движениями головы и торса, с выразительными глазами, во всевозможных костюмах, прическах, поворотах. Очевидно, что эти портреты, среди которых выделяются Христиан — король датский, Фердинанд — герцог флорентийский и др., принадлежат кисти более талантливого художника, чем автор портретов русских царей и патриархов. Трутовский справедливо считает автором



Титулярник 1672 года. Вильгельм Оранский

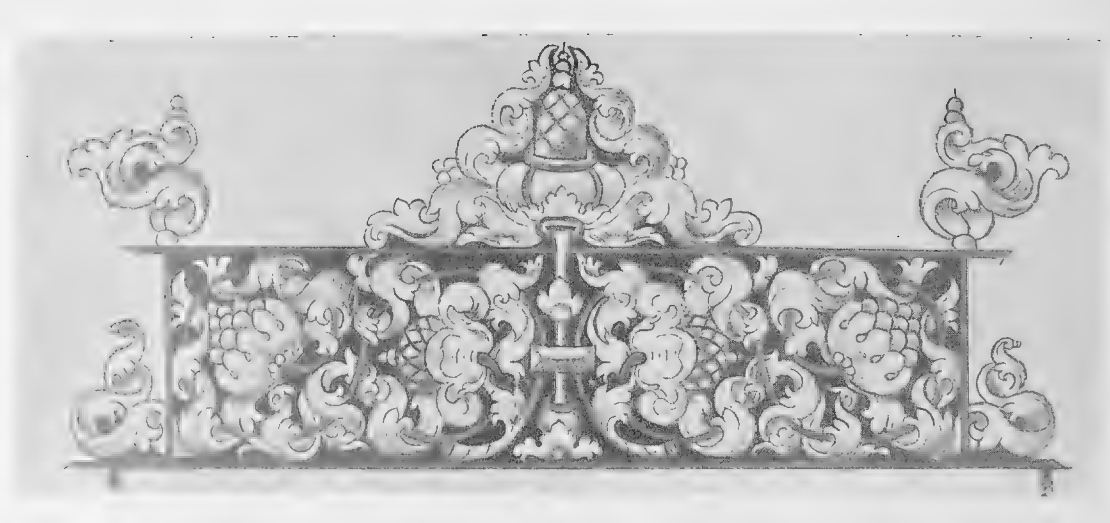
этих портретов Дмитрия Львова, который, очевидно, имел возможность в Посольском приказе видеть, вероятнее всего, гравированные портреты западных государей. Интересно остановиться на портрете принца Вильгельма Оранского (1650—1702), который почти совпадает с его портретом кисти Ганемана (1601—1671) в Эрмитаже, ранее считавшийся работы Ван-Дейка. Очевидно, этот портрет был написан с современной гравюры, так как среди вещей боярина А. С. Матвеева значится: „Лист печатный на бумаге, а напечатан голанский князь Вилим“ [9]. Портрет прекрасно передает молодое лицо, но детали костюма частично не поняты художником и изменены. Портрет Фердинанда Флорентийского



Титулярник 1672 года



Титулярник 1672 года. Герб короля испанского



Книга о сивиллах XVII века. Заставка

(1610—1679) очень близок к портрету его в галлерее Питти.

Кроме приведенных примеров, можно указать на сходство лица папы Климента IX в „Титулярнике“ с его портретом работы Карло Моратти (1625—1713) в Эрмитаже [9а]. При сопоставлении этих портретов совершенно очевидно тождество черт лица, глаз, носа. Таким образом, исходя из гравированного портрета, Дмитрий Львов сумел не только передать внешнее сходство, но дать им жизнь и отразить их характер. Что касается портретов различных восточных владык, то для их исполнения „он должен был руководствоваться исключительно одним своим талантом и наблюдательностью над находившимися в Москве инородцами и способностью вдохновляться до создания типов, если не портретов. И этого он достиг блестящим образом. Во всех этих портретах наш художник дает действительно такие художественно-этнографические типы и так удачно варьирует их между сходственными народами, как это мог сделать только истинный артист“ [10]. Следует добавить, что в экземпляре „Титулярника“, принадлежавшем Эрмитажу (ныне в Публичной библиотеке), есть на листе 46 портрет царевича Петра Алексеевича мальчиком, шести-семи лет. Петр I родился в 1672 году, следовательно этот портрет мог быть исполнен около 1678—1679 годов. Портрет изображает мальчика, стоящего с посохом, в длинном одеянии и без шапки. Обычно цари и князья изображаются в шапках и коронах; изображение маленького Петра без шапки и наличие живости и индивидуальной характеристики дают основание предполагать, что этот портрет выполнен художником, видевшим Петра в этом возрасте. Все миниатюры „Титулярника“, как отмечалось выше, заключены в обрамление из цветов, размещенных на серебряном и золотом фонах, написанных в очень богатой красочной гамме. Фантастические цветы объемны, разнообразны по форме, чрезвычайно типичны для середины XVII века, что делает эту рукопись особенно ярким произведением книжного искусства Москвы XVII века. К этой же группе рукописей относится „Книга о сивиллах“ 1673 года, с миниатюрами, написанными на холсте в лист, с надписью „совершися и издася сия новая книга повелением великого нашего монарха царя и августа Алексея Михай-



Книга о сивиллах XVII века. Сивилла Ерифрея

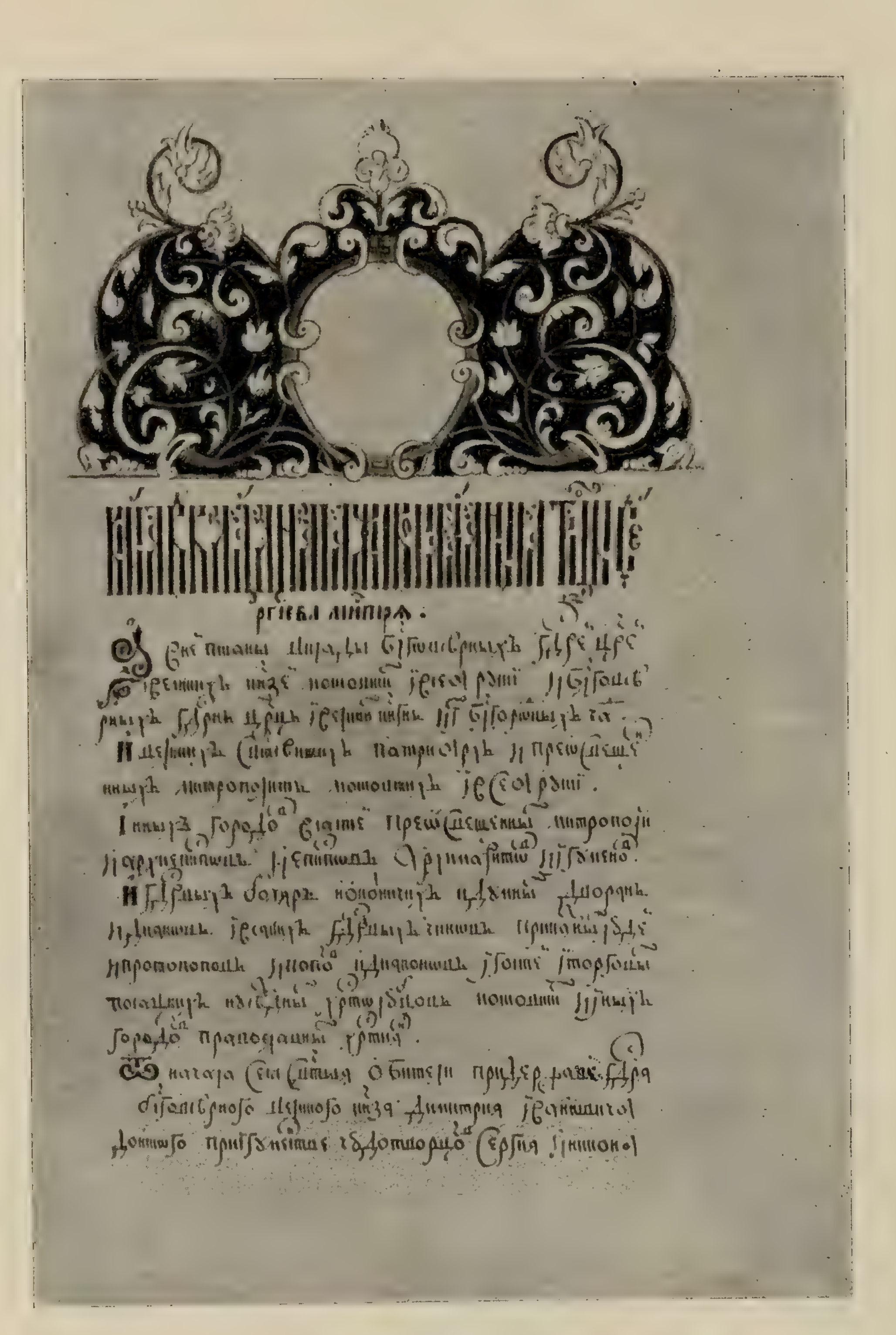
ловича“ [11] из библиотеки гр. Румянцева (ныне в библиотеке им. Ленина). Изображение сивиллы Химерийской, и особенно сивиллы Ерифреи, близко к работам западных художников середины XVII века. Наличие их в книге, написанной по повелению царя, указывает, насколько русское искусство было тесно связано с общим ходом развития европейского, с которым так хорошо были знакомы художники Оружейной палаты.

В это же время была исполнена другая роскошная рукопись художниками Оружейной палаты в Посольском приказе — „Книга о избрании на превысочайший престол великого государя царя и великого князя Михаила Федоровича“. В книге „Избрания“ главным художником являлся, по словам Трутовского [12], иконописец Иван Максимов, которому поручено было „писать лица“, затем над „доличным“ работал Сергей Васильевич Рожнов, над



Книга о сивиллах XVII века. Сивилла Химерийская

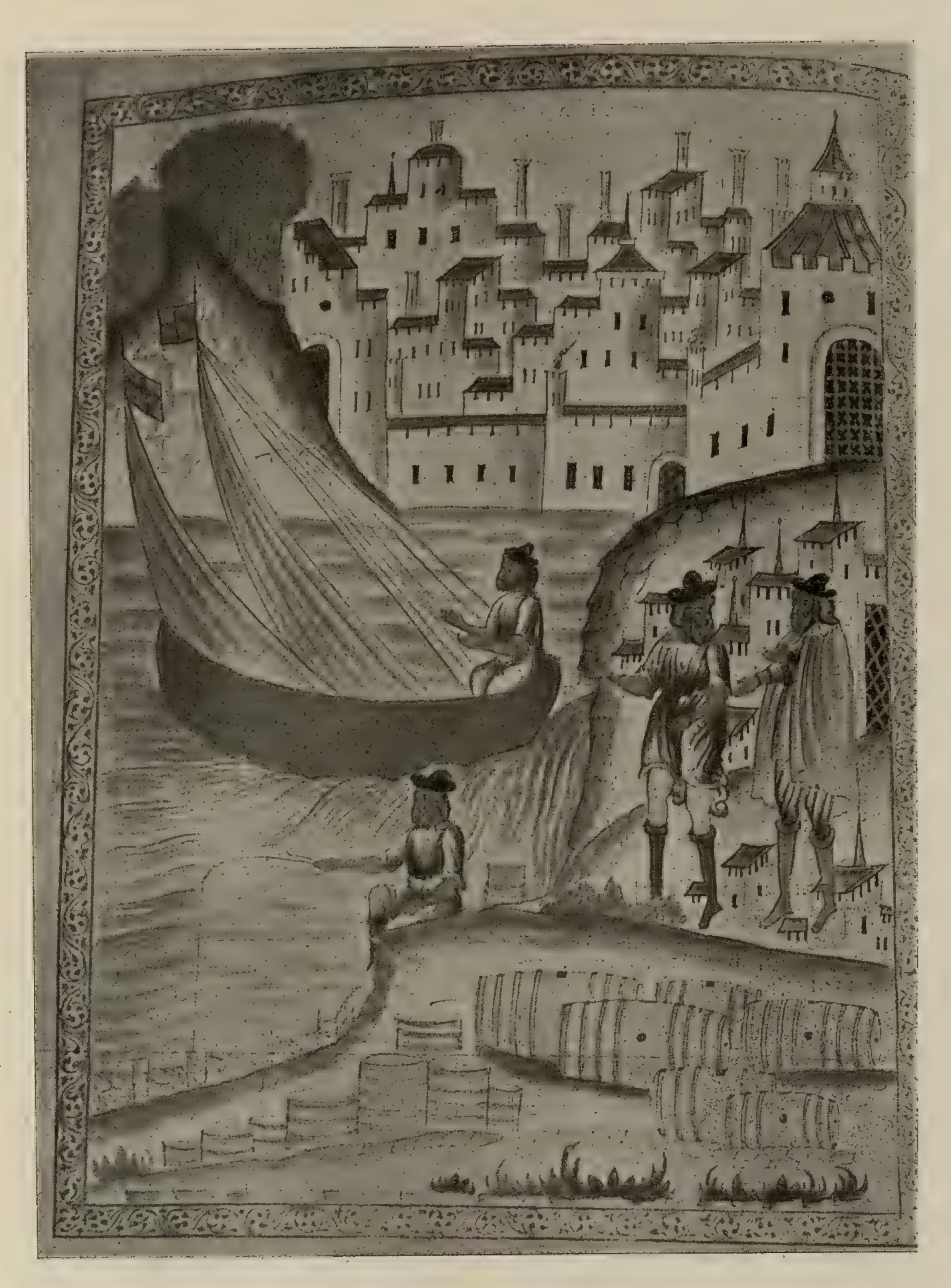
„травами“ трудились Анания Евдокимов и Федор Юрьев, а золотом и серебром расписывал Григорий Благушин „с товарищи“. Таким образом, эта громадная книга явилась результатом одновременной работы ряда лиц, причем каждый работал в очень ограниченной области своей специальности. Книга имеет ряд миниатюр, последовательно и со всеми подробностями иллюстрирующих повествование об избрании Михаила Федоровича, начиная с самого избрания до венчания на царство и заключительным „пиром“ в Грановитой палате. Стилистически миниатюры „Избрания“, так же как и „Титулярника“, глубоко отличны от миниатюр Свода. Повествовательный элемент получил большую четкость в композициях и более спокойные формы. Каждое действие иллюстрируется отдельно, и нет изображения событий, одновременно происходящих в разных местах.



Вкладная книга 1672 года



Сборник 1692 года. Азбука. Буква „Ж“



Сийское евангелие XVII века

Значительно ослаблена „иконописность“ в трактовке фигур, лиц. Пространство в пейзаже трактуется наподобие ландкарт того времени. Довольно точная трактовка архитектуры придает ей историческую документальность для суждения о зданиях Кремля того времени. Так же реалистически переданные бытовые детали раскрывают подлинную картину жизни XVII века. В миниатюрах „Избрания“ живо и убедительно передан весь ход этих исторических событий, ярко живописующих жизнь и быт XVII века.

В этот период даже книги деловые, почти инвентарного характера, как, например, вкладная книга 1671—1672 годов Троицкого монастыря, украшались замечательными заставками.

С конца XIV века (1388) в Троицком монастыре писались рукописи, и к XVII веку сложился „троицкий“ почерк красивой и очень четкой скорописи и вязи. Вероятно, так же создался стиль заставок. В огромной вкладной книге на листе нарисована высокая заставка на черном фоне. Композиция заставки — необыкновенно тонкого рисунка, переданного белым и золотом, простая по замыслу и изысканная по общему впечатлению. Прекрасная вязь заглавия книги служит переходом от заставки к тексту. Стиль почерка и круглящиеся линии заставки дают единое художественное построение листа. Кормовая книга 1676 года того же монастыря украшена двенадцатью заставками с неповторяющимся орнаментом. Некоторые из них, барочного типа, построены на сочетании черного фона с белым орнаментом, оживленным золотом, другие — с растительными мотивами, переданными различными цветами, причем просвечивающий белый фон бумаги в заставке придает легкость, прозрачность и большую свежесть. Обрез книги покрыт золотом с тисненным орнаментом.

Сложившийся в XVII веке стиль русского „барокко“ книжных украшений с особенной силой, разнообразием и богатством отразился как в книжном искусстве, так и в других его областях. Хранящееся в библиотеке Академии наук (Ленинград) грандиозное евангелие 1693 года, содержащее 940 листов и около 4000 миниатюр, является монументальным завершением рукописного искусства. Это евангелие — вклад казначея Паисия [13] в Сийский монастырь на Северной Двине. Все страницы украшены орнаментом на полях в виде вертикальной цветочной гирлянды; кроме того, среди текста, а иногда и на полях помещены миниатюры.

Каждому евангелию предшествует миниатюра с евангелистом и шелковый предохранитель, вставленный в орнаментированное обрамление, затем миниатюра с изображением его символа, далее миниатюра с событиями из жизни Христа и, наконец, начальный лист текста, заключенного в роскошную раму с орнаментом на полях. Обрамление миниатюр с изображением евангелистов и их символов состоит из великолепного, богатейшего по форме и цвету, прекрасно нарисованного по золотому фону орнамента стиля позднего Возрождения. Плотность, разнообразие и чистота цвета в сочетании с золотом придают этим обрамлениям характер драгоценнейшей эмали. Символ Иоанна на листе 70—орел больших размеров, на золотом фоне и среди облаков, причем книга и хвост орла нарисованы перед облаками, а левое крыло заходит за них; также за облаками помещен ангел, венчающий его короной. Очевидно, этими приемами художник стремился к передаче глубины и пространства.

Символ Матфея — ангел (лист 172), нарисован на золотом фоне в рост, в светлой одежде, с золотисто-розовым ассистом, с раскрытой книгой в руках; другой ангел надевает на него корону. Среднюю фигуру ангела окружает тройной ряд облаков, размещенных, как кулисы, с целью придать изображению большую глубину. Евангелисты Матфей (лист 170 об.) и Лука (лист 270) трактованы в старой византийской манере — на золотом фоне среди условной архитектуры традиционного типа, соединенной узкой полоской обычного велума, уже непонятного для художника. Сами фигуры непропорциональны, неумело нарисованы, сухи,

не соответствуют пышной, многоцветной раме, их окружающей. Начальная страница с изображением св. Иоанна (лист 73) состоит из текста, заключенного в обрамление, верхняя часть которого является заставкой со сценой воскресения посередине, а низ — типа концовки.

Орнаментальные элементы, происходящие от мотивов деревянных гравюр, утратили ксилографический характер, будучи выполненными золотом по белому фону бумаги. Вертикальные полосы, соединяющие верх и низ обрамления, состоят из тончайшего золотого орнамента, нанесенного на черный цвет с перемежающимися раковинообразными белыми мотивами. Исключительно умелое, проведенное с большим вкусом использование белого цвета бумаги, золота и черного цвета придает обрамлению вид драгоценного ювелирного произведения. Изображение воскресения, написанное плотными, яркими цветами, кажется эмалевым медальоном, вставленным в обрамление, сделанное из золота, слоновой кости и черни.

В таком стиле драгоценной эмали, из сочетания золота, черного и белого цветов, построена великолепная буква „В". Тончайшая, стройная, прекрасно выполненная, типичная для конца XVII века вязь предшествует началу текста. Легкий по рисунку, написанный золотом с использованием белого цвета бумаги, орнамент на полях построен из типичных барочных мотивов. Некоторые буквы среди текста написаны золотом с черным. Каждое вертикальное поле имеет не менее одной, а то и трех миниатюр, относящихся к тексту; кроме того, они помещаются и среди него. Человеческие фигуры на этих миниатюрах—чрезмерно удлиненных пропорций, лица темные, без моделировки, движение скованное, лишенное жизни. Все внимание художника сосредоточено на изображении различных цветов пейзажа и архитектуры, всегда белой с золотыми крышами (лист 685). На этом же листе верх обрамления текста — из трех мельчайших миниатюр с многофигурными композициями, близкими по трактовке к гравюрам. Начиная с листа 713, помещены евангельские чтения по месяцам, и каждому месяцу предшествует миниатюра, несомненно, срисованная с западных иллюстраций, но переработанная в понятных для русского художника формах; архитектура — западного типа, имеет золотые крыши с русскими дополнениями крестов, шатров и луковичных глав; сцены—исключительно жанрового характера, заимствованные не из русской жизни, что видно по костюмам действующих лиц. Здесь можно видеть отправляющегося в плавание на парусном судне человека; на переднем плане сидит рыбак с удочкой и лежат разнообразные бочки; фоном служит город, непосредственно поднимающийся из воды, с белыми стенами, башнями и домами с золотыми крышами. На другой миниатюре на переднем плане среди поля женщина доит корову, окруженная домашними животными и нарисованная на фоне архитектурного пейзажа, причем здания по мере удаления изображаются значительно большими по размерам, чем переднего плана. Этот прием наблюдается во всей серии этих миниатюр, что лишает их перспективности, которая, несомненно, была в оригиналах. Благодаря этому сцены приобретают традиционную плоскостность.

В этом отношении миниатюра напоминает фрески конца XVII века (Ярославль, Ростов и др.).

Олицетворения огня, воздуха, воды и земли окончательно утрачивают в этих миниатюрах античные черты.

Это евангелие, заслуживающее специального исследования, — драгоценнейший памятник, завершающий историю русского книжного искусства XVII века. Его страницы — целая энциклопедия орнаментальных мотивов, бесконечно разнообразных, чрезвычайно изысканных по форме и цветовым сочетаниям. Единственное в своем роде уменье художника сочетать черный цвет и цвет бумаги с золотом в создании сложнейшей по замыслу и безукоризненной по исполнению орнаментации, заставляющей сближать его произведение с самыми изысканными произведениями ювелирного искусства, и характеризует его как человека с большим вкусом и художественной культурой. Сийское евангелие, соединяя на своих



Книга о девяти мусах XVII века. Аполлон среди муз

страницах, с одной стороны, художественное течение, отражающее стиль ювелирного искусства, а с другой — в многочисленных „травах“ и „цветах“, написанных яркими красками, стиль фресок и росписи по дереву, является подлинным кристаллом стиля искусства конца XVII века.

Среди художников книги конца этого века заслуживает внимания имя иеромонаха Кариона Истомина, украсившего Акафист[14] 1695 года, написанный для царицы Прасковии Федоровны, жены Иоанна Алексеевича. В этой книге особенно интересны заглавные буквы, написанные золотом и черной штриховкой, очень напоминающие черневые ювелирные произведения. Часть букв построена



Книга о девяти мусах XVII века. Грамматика

из рыб, змей и чудовищ, причем, видимо, художнику были известны хорошие образцы, скомпонованные из этих элементов, но в данном случае они лишены художественной выразительности и звучат анахронизмом, как далекий отзвук тератологического стиля. Если Сийское евангелие 1693 года соединило в своей орнаментации черты стиля ювелирного и живописного, то Азбука 1698 года[15] (Сборник 1698 года, Исторический музей) завершает развитие ксилографического стиля, доведенного до своеобразной „монументальности".

На листе 17 изображена грандиозная буква „Ж", связанная орнаментом с по-

мещенной ниже птицей-сирин. Она выполнена гравюрным штрихом с легкой расцветкой, с преобладанием зеленой и желтой красок. Остальная часть листа покрыта „травами" с вплетенной в них буквой „Ж" типа вязи, состоящей из одних вертикальных линий. Тонкий гравюрный штрих XVI века в данном случае трактуется почти как мазок кисти, придающий живописность и даже „монументальность" всему изображению, то есть черты, несвойственные гравюре — искусству тонкому, камерному, изысканному. В таких же обобщенных монументальных формах дана огромная заставка[16] с киноварным заглавием. Это говорит о том, что рукопись 1698 года по смелости и неожиданности замысла, богатству орнаментации, мастерству исполнения — своего рода апофеоз гравюрного стиля в украшении книг XVII века.

Одним из произведений книжного искусства, заканчивающих историю миниатюры, является „Книга избранная в кратце о девяти Мусах и о семи свободных художествах" (Исторический музей) конца XVII века.

На листе 5 изображен Аполлон в позе „вседержителя" с лавровым венком на голове, окруженной расходящимися солнечными лучами. Вокруг него в свободных позах, жестикулируя, расположены сидящими и лежащими девять муз в виде женщин в одеждах, напоминающих туники. Художник придает греческому богу, сидящему на Олимпе, хорошо известную позу „вседержителя". Миниатюра на листе 10 об. с изображением музы Грамматики характеризует приемы обучения того времени. Муза изображена в виде сидящей женщины с злым лицом и со стоящим перед ней мальчиком с раскрытой книгой с буквами „А" и „Б" и т. д. Муза одной рукой показывает буквы, а в другой держит трость над головой мальчика. Текст на листе II гласит: „Грамматика есть художество зрительное и делательное, благоглаголати и писати учаще". Любовь к символам—черта, типичная уже для XVIII века,— отразилась в изображении музы Диалектики, изображенной с лягушкой у ног, змеей на руке и птицей на голове. Все фигуры переданы объемно и очень примитивно раскрашены.

XVII век, заканчивающий длинный, многовековой путь развития древнерусского книжного искусства, органически связан со всем сложным художественным наследием, полученным от предшествующих эпох.

Общий ход событий русской истории все ближе связывал Москву — центр русской художественной культуры — со странами Востока и Запада, к искусству которых русские художники не оставались безучастными. Таким образом, в распоряжении художника книги был необъятный художественный опыт прошлого. Он был осведомлен о состоянии современного ему искусства за пределами его родины; многогранность дарования, богатство фантазии помогали русскому художнику создавать замечательнейшие по замыслу и выполнению произведения русского книжного искусства. В области лицевой миниатюры XVII век дал картину ее развития от „иконописного" плоскостного стиля „Душеполезного лекарства", через прекрасные портреты „Титулярника" до совершенно реалистического изображения сивиллы в „Книге о мусах" в стиле XVIII века.

Не меньшей силы творчество художников книги достигает в орнаментации, где формы растительного мира претворены в разнообразный, пышный рельефный орнамент, полный движения и декоративности. Гравюры на дереве обогатили художников XVI века новыми средствами выражения художественных замыслов, и это наследие в XVII веке нашло свое наиболее полное воплощение. Традиционные красочные киевского типа цветы сменяются другими, переданными гравюрными штрихами, допускающими глубокие тени, подчеркивающие объемность форм.

Исключительная одаренность русских художников в области создания различных „узорочий", их умение с большим тактом украшать и широко пользоваться звучной, яркой красочной гаммой обусловили сложение самостоятельного, специфически русского орнамента XVII века на страницах художественных рукописей.

Древнерусское искусство, единое стилистическое целое, обладающее большой художественной своеобразностью, не могло не оказать воздействия на искусство как смежных народов, так и более отдаленных.

Обычай дарить иконы приезжавшим восточным патриархам и лицам их многочисленной свиты способствовал широкому распространению произведений русского искусства на Востоке. Эти иконы вызывали с их стороны самые восторженные отзывы [17] и не могли не оказать воздействия на распространение русской художественной традиции на Восток. Наличие русских иконографических схем в армянских миниатюрах свидетельствует о том, что они хорошо были известны миниатюристам Армении. Фрески XVIII века в Неамиту и Молдавии были выполнены (около 1600 года) под влиянием русской живописи [18].

ПРИМЕЧАНИЯ

К ВВЕДЕНИЮ

1 Щепкин В. Н., Новгородская школа иконописи по данным миниатюры. „Труды XI археологического съезда в Киеве", т. II, М., 1902, стр. 183.
2 Щепкин В. Н., Учебник русской палеографии. М., 1918.
3 Айналов Д. В., Эллинистические основы византийского искусства. П., 1900, стр. 11.
4 Стасов В. В., Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени. СПБ., 1886.
5 Буслаев Ф. И., Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени. Соч., т. III, Л., 1930, стр. 75.
6 Ягич И. В., Рецензия на „Атлас" Стасова. „Вестник изящных искусств", т. VI, вып. 2, 1888.
7 Айналов Д. В., Миниатюры древнейших русских рукописей в Музее Троице-Сергиевой лавры и на ее выставке. Краткий отчет о деятельности Общества древней письменности и искусства за 1917—1923 гг. Л., 1925, стр. 11.
8 Новгородская первая летопись. Изд. Археографической комиссии 1888 года. Это выражение встречается под целым рядом дат: 1134, 1175, 1177, 1181, 1184, 1211, 1217, 1239. Указания на гибель книг от пожаров встречаются часто и в других летописях.
9 Волков Н. В., Статистические сведения о сохранившихся древнерусских книгах XI—XIV вв., 1897.
10 История русской литературы, т. I, М.—Л., 1941, стр. 42.
11 Указ. соч., стр. 42.
12 Симони К. П., К истории обихода книгописца, переплетчика и иконного писца. Памятники древней письменности. CIXI, № VI, стр. 13.
13 Такой переплет есть в Публичной библиотеке в Ленинграде.
14 Добиаш-Рождественская О. А., Из жизни мастерских письма. Средневековый быт. Сборник, 1925, стр. 242.
15 Волков Н. В., Действительно ли безымянна была большая часть трудов древнерусских переписчиков? Журнал Министерства народного просвещения, XI, 1897, стр. 70.
16 Бычков А. Ф., Заставки и миниатюры четвероевангелия 1507 года. Общество любителей древней письменности. Здесь упоминается знаменитый Дионисий, автор фресок Ферапонтова монастыря.
17 Волков Н. В., Действительно ли безымянна была большая часть трудов древнерусских переписчиков? Журнал Министерства народного просвещения, XI, 1897, стр. 82.
18 Публичная библиотека. Ленинград.

19 Майков В. В., О владыке Михаиле, упомянутом в записи лицевой псалтыри 1397 года. СПБ., 1901.
20 Майков В. В., Указ. соч.
21 Публичная библиотека, I, 53.
22 Публичная библиотека, I, 84.
23 Публичная библиотека, I, 12.
24 Этот великолепный экземпляр Козьмы Индикоплова принадлежал библиотеке Московской духовной академии (ныне находится в библиотеке им. Ленина). Миниатюры частично изданы в труде Е. К. Редина, Христианская топография. М., табл. VII, VIII, IX, XII, XXI, XXVII, XXVIII, XXIX, XXX, XXXI, XXXII, 1916, и в труде Г. П. Георгиевского и М. Владимирова, Древнерусская миниатюра.
25 Публичная библиотека, I, 194.
26 Библиотека Академии наук. Рукописный отдел. № 24-4-28.
27 Из Воскресенского монастыря, ныне — в Историческом музее, № 82.
28 Публичная библиотека, I, 88.
29 Публичная библиотека, I, 96.
30 Радзивилловская, или Кенигсбергская летопись, Общество древней письменности, 1902.
31 История библиотеки Троице-Сергиевой лавры. Чтения в Обществе истории и древностей Российских, № 7, 1847.

КИЕВ XI—XIV вв.

1 Повесть временных лет XI века.
2 История русской литературы, т. I, М. — Л., 1941, стр. 22.
3 Там же, стр. 290.
4 „Слово о полку Игореве".
5 Найдено в 1805 году в гардеробе среди платьев Екатерины II и по приказу Александра I передано в Публичную библиотеку, где и хранится в настоящее время.

Весьма вероятны предположения гр. Ланского, высказанные в заметке „К истории Остромирова евангелия", напечатанной в „Русской старине" за 1891 год, стр. 209. В заметке сообщается, что Остромирово евангелие принадлежало Воскресенской дворцовой церкви, „что у государей вверху", состоявшей при мастерской Оружейной палаты (возможно, что оно было вывезено Грозным в качестве трофея из Новгорода. — *А. С.*). Впоследствии Остромирово евангелие было отправлено в Петербург, „а сего к сочинению истории в кабинет необходимая нужда требует". Как материал для русской истории, оно могло быть доставлено Екатерине II, которая, однако, не воспользовалась в своей известной „Записке касательно Российской истории" записью дьякона Григория. О посаднике Остромире говорится ровно столько, сколько известно о нем по летописям.

5а По мнению Волкова, основанному на изучении евангелия, Григорий был не новгородец, а, вероятно, киевлянин, состоявший при князе Изяславе, родственнике Остромира (Волков Н. В., О не новгородском происхождении диакона Григория, писца Остромирова евангелия. Журнал Министерства народного просвещения, XII, 1897).
6 Большое место в украшении рукописей XI—XII веков занимает растительный орнамент, являющийся неотъемлемой частью заставок, фронтисписов, обрамления миниатюр. Этот мотив состоит из стилизованного цветка из пяти лепестков на стебле, заключенного в круг. Несомненным протооригиналом этого цветка является лотос, изображенный на ткани VI—VII веков из Александрии, воспроизведенной у Соболева Н. Н., Очерки по истории украшения тканей, рис. 15, 1934. Дальнейшее развитие этого мотива можно наблюдать на византийских тканях XI—XII веков, данных у Соболева (рис. 17), на которых он приобретает большую графичность, сохраняя все основные черты. В мозаичной орнаментации Софии Киевской (1037) в абсиде этот же мотив дается в красочной гамме, близкой к его расцветке в рукописях, и этот же мотив сохранился в украинском народном орнаменте и, в частности, в вышивке. В дальнейшем подобный орнамент встречается в русских рукописях до конца XVI века.
7 Изборник Святослава найден в 1817 году в библиотеке Воскресенского монастыря (Новый Иерусалим). Издан Обществом любителей древней письменности в 1880 году.
8 Кондаков Н. П., Изображения русской княжеской семьи в миниатюрах XI века. СПБ., 1906.
9 Н. П. Кондаков полагает, что это меховые воротники. Указ. соч., стр. 42.
10 H. Sauerland und A. Haseloff. Der Psalter Erzbischof Egberts von Trier. Codex Gertdinus in Cividale. Trier, 1901.
11 Кондаков Н. П., Указ. соч.
12 Сычев Н. П., Искусство средневековой Руси. „История искусства всех времен и народов", кн. 4, изд. Сойкина. Л., 1929, стр. 206.
13 Майков В. В., О владыке Михаиле, упомянутом в записи лицевой псалтыри 1397 г. СПБ., 1901.

ВЛАДИМИР И СУЗДАЛЬ XII—XIII вв.

1 Полное собрание русских летописей, т. VII. Летопись по Воскресенскому списку, 1857, стр. 97.
2 Полное собрание русских летописей, т. VII. Летопись по Воскресенскому списку, 1857, стр. 175.
3 Соболевский А. И., Материалы и исследования в области славянской филологии и археологии. СПБ., 1910, стр. 203.
4 Falke, Kunstgeschichte der Seidenweberei, табл. 267.
5 Орел, когтящий спину лани, изогнувшей шею, воспроизведен на роскошной андалузской ткани XII—XIII веков. См. Указ. соч., табл. 142.

6 В. В. Стасов считает, что эта миниатюра изображает русского князя Бориса. Под фигурой надпись XV века: „Борис-Глеб“, см. его „Миниатюры некоторых рукописей византийских, болгарских, русских, джагатайских и персидских“, 1902, табл. IV.
7 „Атлас“ Стасова, табл. IX, 17.
8 „Атлас“ Стасова, табл. XVIII, 14.
9 Бобринский А. А., Резной камень в России. Москва, 1916.
10 Прохоров В., Материалы по истории русской одежды. М., 1881.
11 „Атлас“ Стасова, табл. XXXI, 1.
12 „Атлас“ Стасова, табл. XXXIV, 16, 17, 18, 19.
13 Едва ли какой-либо другой памятник древнерусской письменности вызвал столько мнений о месте его происхождения, как эта летопись. Академик Шахматов считает местом ее изготовления Смоленскую землю, Сизов относит ее к Новгороду, а Кондаков — к Владимиро-Суздальскому княжеству. Вся рукопись Радзивилловской летописи воспроизведена фотомеханическим способом в 1902 году в издании Общества любителей древней письменности, тт. I и II. Кроме того, ей посвящены работы Артамонова М. И., Миниатюры Кенигсбергского списка летописи, „Известия ГАИМК“, т. X., вып. 1, 1931; Арциховского А. В., Миниатюры Кенигсбергской летописи, „Известия ГАИМК“, т. XIV, вып. 2, 1932.

НОВГОРОД XII—XIII вв.

1 Симони К. П., Мстиславово евангелие начала XII века. СПБ., 1910.
2 Денике Б. П., Миниатюры рукописей Соловецкой библиотеки. „Казанский библиофил“, № 2, 1921, стр. 24 и след. Библиотека Соловецкого монастыря во время угрозы нападения англичан в 1854 году была вывезена сначала в Сийский монастырь, а в 1855 году передана Казанской духовной академии.
3 Юрьевское евангелие 1119 года было в Ново-Иерусалимском монастыре. Оно имеет запись: „Аз грешный Феодор написах евангелие се рукою грешною святому мученику Георгию в монастырь Новгороду. При Кириаце игумене и Саве икономе угриныць псал“.

ПСКОВ XIII—XV вв.

1 Писец Лука был дьяконом Троицкого собора в Пскове. Возможно, что это евангелие вывезено Грозным из Пскова, так как в XVII веке оно значится „казенная великого государя“ и подписано Иваном Арбеневым „приказу книгопечатного дела книгохранительные Палаты“, 1699 г., 23 мая.

НОВГОРОД XIV—XVI вв.

1 В. В. Стасов в своей работе „Картины и композиции, скрытые в заглавных буквах древних русских рукописей“ (Общество любителей древней письменности, СПБ., 1884) проводит мысль, что заглавные буквы в евангелии XIV века (№ 3, библиотека Академии наук) изображают церемониальные сцены языческого культа. Эта мысль была отвергнута академиком Ягичем. Но возможно, что Стасов был недалек от истины, высказывая эти соображения, так как орнаментация букв действительно не случайна и явно должна иметь смысл, нам не ясный.
2 Волков Н. В., Статистические сведения о сохранившихся древнерусских книгах XI—XIV веков. П., 1897, стр. 13.
3 Terras — чудовище; термин „тератологический стиль“ введен в историю искусства Ф. И. Буслаевым.
4 Nekrasov A. I., Les frontispices architectureaux dans les manuscrits russes avant l'époque de l'imprimerie. L'Art byzantin chez les Slaves.
5 Айналов Д. В., Эллинистические основы византийского искусства, 1900, стр. 11.
6 Boinet, La miniature Carolingiennes, 1913, табл. XVIII — евангелие из церкви св. Медара в Суассоне, там же табл. XXVI из Реймса и ряд других. Все они имеют архитектурные композиции.
7 Свирин А. Н., Миниатюры древней Армении. М., 1940, стр. 22.
8 Некрасов А. И., Указ. соч., табл. XXXVIII и XXXIX.
9 Шмерлинг Рена, Образцы декоративного убранства грузинских рукописей. Изд. Грузинского филиала Академии наук СССР, 1940.
10 Публичная библиотека (F. р. 1. 2). Стасов, Славянские и восточные орнаменты, табл. XXII, 1.
11 Архиепископ Алексей, 1360 — 1389 годы; его портрет изображен на фреске в церкви Успения на Волотовом поле. „Памятники древнего русского искусства“. Изд. Академии художеств, 1912.
12 Стасов В. В., Славянский и восточный орнамент, табл. XVIII, 19.
13 Стасов В. В., Указ. соч., табл. XV, 15.
14 Стасов В. В., Указ. соч., табл. XVIII, 4.
15 Стасов В. В., Указ. соч., табл. XV, 29.
16 Стасов В. В., Указ. соч., табл. XV, 18—19.
17 Стасов В. В., Указ. соч., табл. XVIII, 7—9.
18 Тревер К. В., Сен-мурв-паскудж. Ленинград, Эрмитаж, 1937.
19 Д. В. Айналов в своей работе „Trois manuscrits du XIV siécle à l'exposition de l'ancienne laure de la Trinité à Sergiev. L'Art byzantin chez les Slaves“, Paris, 1932, высказывает предположение, что эта псалтырь была вывезена в числе добычи из Новгорода в 1570 году, и дает воспроизведение миниатюры с изображением Асафа.
20 Айналов Д. В., Указ. соч., стр. 252.
21 Щепкин В. Н., Учебник русской палеографии. М, 1918, стр. 94, 102, 106.
22 Некрасов А. И., Возникновение московского искусства, том I, М., 1929, стр. 192.
23 Некрасов А. И., Указ. соч., стр. 193.
24 Некрасов А. И., Указ. соч., стр. 194.

25 Эта рукопись происходит из родового книгохранилища кн. Оболенских и в 1845 году передана в Московский Главный архив Министерства иностранных дел.
26 Айналов Д. В, Миниатюры сказания о святых Борисе и Глебе Сильвестровского сборника. „Известия II отд. Академии наук", т. XV, кн. 3, 1910.
27 Щепкин В. Н., Указ. соч., стр. 83.
28 В библии имеется запись: „В лето 1499 написана бысть книга сия глаголемая библия рекша обеих заветов ветхого и нового при благоверном великом князе Иване Васильевиче всея Руси самодержце при митрополите всея Руси Симоне и при архиепископе Новгородском Генадеи в Великом Новгороде в дворе архиепископа павелением архиепископля архидиакона инока Герасима и дьяка как писали ее их суть имена Василь Ерусалимской Гридя Исповедницкой Климент Архангельский". Очевидно, эта книга писалась в „Архиепископском скриптории", о парубках которого упоминалось выше. Выражение „павелением архиепископля архидиакона", вероятно, указывает, что он стоял во главе этих мастерских письма. Дьяки, имена которых приведены, и есть „парубки".
29 Буслаев Ф. И., Сочинения, т. III., 1930, стр. 63 и след.
30 На листе 584 написана летопись новгородских и псковских событий. Упоминается приход Ивана Васильевича, говорится о сооружении башен: „того же лета поставиша два костра каменных у Сокольих ворот, а другой у великих ворот"; или: „у храма отвалися стена".
31 Александро-Свирский монастырь около Олонца, основанный в 1508 году.

ТВЕРЬ, ЯРОСЛАВЛЬ, СМОЛЕНСК XIII — XIV вв.

ТВЕРЬ

1 Айналов Д. В., Миниатюры древнейших русских рукописей в музее Троице-Сергиевой лавры и на ее выставке. Краткий отчет о деятельности Общества древней письменности и искусства за 1917—1923 годы и „Иллюстрации к Хронике Георгия Амартола". „Труды Отдела древнерусской литературы Института литературы", Академия наук СССР, III, стр. 13 и след.

ЯРОСЛАВЛЬ

1 Некрасов А. И., Возникновение московского искусства. М., 1929, стр. 116. В этом исследовании дается подробный разбор рукописи.
2 Существует предположение, что это отзвук описания трона византийских императоров, по бокам которого стояли золотые деревья с золотыми поющими птицами.
3 Некрасов А. И., Указ. соч., стр. 194.
4 Некрасов А. И, Указ. соч., стр. 194.

СМОЛЕНСК

1 Бугославский Г. Г., Замечательный памятник древней Смоленской письменности XIV века и имеющийся в нем рисунок символико-политического содержания, и Долгов С. О., Архангельская псалтырь. Древности. Труды Московского археологического общества, т. XXI, вып. I, стр. 77 и 89.
2 Указ. соч., табл. XII и Nekrasov A., Les frontispises architectureaux dans les manuscrits russes avant l'époque de l'imprimerie. L'Art byzantin, chez les Slaves. Paris, 1932.
3 Falke Otto, Kunstgeschichte der Seidenweberei, 1921, табл. № 291.
4 Falke Otto, Указ. соч., табл. 361.
5 Красноперов, Очерки промышленности и торговли в Смоленском княжестве с древнейших времен до XV века. 1894, стр. 92.

МОСКВА XIV — нач. XVI века

1 Варганов А. Д., Фрески XI—XIII веков в Суздальском соборе. Краткие сообщения Академии наук, V, 1940, стр. 40.
2 Успенский А. И., Очерки по истории русского искусства, 1910, стр. 321.
3 Исследованию миниатюр этой рукописи посвящена работа Айналова Д. В. „Trois manuscrits du XIV siécle à l'exposition de l'ancienne leure de la Trinité à Sergiev. L'Art byzantin chez les Slaves". Paris, 1932.
4 Георгиевский Г. П. и Владимиров М. В., Древнерусская миниатюра, табл. 51, М., 1934.
5 Пятидесятилетие Румянцевского музея в Москве, 1862—1912 гг., цветная табл. № 7 (отделение рукописей), М., 1913.
6 Лихачев Н. П., Хождение св. апостола евангелиста Иоанна Богослова по лицевым рукописям XV и XVI веков. Изд. Общества любителей древней письменности, СПБ., 1911.
7 Лихачев Н. П., Указ. соч., стр. 48.
8 Лихачев Н. П., Лицевое житие святых князей Бориса и Глеба. Изд. Общества любителей истории и древней письменности, СПБ., 1907.
9 Щепкин В. Н., Учебник русской палеографии. 1920, стр. 58.
10 Щепкин В. Н., Указ. соч., стр. 58.
11 Пятидесятилетие Румянцевского музея в Москве, 1862—1912 гг. (отделение рукописей, № 12), М., 1913.
12 Михайловский Б. В. и Пуришев Б. И., Очерки истории древнерусской монументальной живописи. Л., 1941, стр. 49.
13 Георгиевский Г. П. и Владимиров М. В., Древнерусская миниатюра, табл. 34 — Иона, 35 — Захария, 36 — Даниил во рву львином. М., 1934.
14 Георгиевский Г. П. и Владимиров М. В., Указ. соч., табл. 35.
15 Георгиевский Г. П. и Владимиров М. В., Указ. соч., табл. 36.

16 Георгиевский Г. П. и Владимиров М. В., Указ. соч., табл. 34.
17 Буслаев Ф. И., Образцы письма и украшений из псалтыри с восследованием по рукописи XV века. Соч., т. III, 1930, стр. 167, 190.
18 Бычков А. Ф., Заставки и миниатюры Четвероевангелия 1507 года. Изд. Общества любителей древней письменности, СПБ., 1880—1881 гг.
19 Свирин А. Н., Миниатюра древней Армении. Л., 1939, стр. 54. Надо заметить, что мотив колонн, нарисованных из разноцветных полосок, можно видеть в рукописи XII—XIII веков Эчмиадзинского собрания, № 1035.
20 Георгиевский Г. П. и Владимиров М. В., Древнерусская миниатюра, табл. 31—32, Академия, 1934.
21 Свирин А. Н., Указ. соч., см. евангелие 1649 года.
22 Георгиевский Г. П. и Владимиров М. В., Указ. соч., табл. 97.
23 Свирин А. Н., Указ. соч., рукопись 1395 года.
24 О связи русского искусства с искусством Армении и Грузии писал еще Стасов, а впоследствии и Марр (1899). Несомненно, что в XVI и XVII веках было взаимодействие между книжным искусством Москвы и Армении. В рукописи № 46 (Музей изобразительных искусств Армении, Ереван) есть ряд миниатюр: Вход в Иерусалим, Троица, Успение и Преображение, явно исходящие по композиции из русских иконографических схем. Кроме того, в армянских рукописях встречаются вшивные листы славянских рукописей (см. Свирин, Указ. соч., стр. 14). Кроме того, в том же музее есть евангелие, переплет которого сделан из серебряных золоченых пластинок с славянскими надписями.
25 Евангелие 1544 года Боголюбова монастыря. Древности. Труды Московского археологического общества, т. I, табл. IV и V, М., 1865.

МОСКВА
2 пол. XVI века

1 Гудзий Н. К., История древней русской литературы. М., Учпедгиз, 1941, стр. 309.
2 Книга Глаголемая Козьмы Индикоплова, из рукописи Московского Главного архива Министерства иностранных дел. XVI век, СПБ., 1886.
3 Редин Е. К., Христианская топография Козьмы Индикоплова под ред. Д. В. Айналова, М., 1916, стр. VI.
4 Редин Е. К., Указ. соч., стр. VI.
5 Редин Е. К., Указ. соч., стр. XIII.
6 Эта рукопись Козьмы Индикоплова принадлежала Ивану Григорьевичу Пушкину (предку поэта) и в 1627 году была продана крестьянину Фоме Лукьянову, пожертвовавшему ее в 1628 году в Троицкий монастырь.
7 Редин Е. К., Указ. соч., табл. VII.
8 Георгиевский Г. П. и Владимиров М. В., Древнерусская миниатюра, табл. 72, Академия, 1934.
Редин Е. К., Указ. соч., табл. VIII.
9 Редин Е. К., Указ. соч., табл. XI.
10 Редин Е. К., Указ. соч., табл. XXIX.
11 Редин Е. К., Указ. соч., табл. XXVII, Георгиевский Г. П. и Владимиров М. В., Указ. соч., табл. 29.
12 Гудзий Н. К., Указ. соч., стр. 306.
13 Пресняков А. Е., Московская историческая энциклопедия XVI века. 1900, стр. 2.
14 Радзивилловская, или Кенигсбергская летопись. Изд. Общества любителей древней письменности, СПБ., 1902.
15 Этот том лицевого свода имеет запись, указывающую, что он принадлежал „Санктпетербургскому купцу Петру Лаптеву".
16 Убедительная реконструкция этого замка сделана на основании точных археологических данных проф. Н. Н. Ворониным.
17 Группа теремных построек московского Кремля в соединении с главами соборов, церквей и колокольней Ивана Великого дает и в настоящее время представление о старых архитектурных образах в их разнообразных сочетаниях, хорошо известных художнику XVI века.

МОСКВА XVII века

1 Щепкин В. Н., Учебник русской палеографии. М., 1918, стр. 124 и след.
2 Государственный Румянцевский музей. Путеводитель I, Библиотека, М., 1923, рис. 52.
3 Некрасов А. И., Книгопечатание в России в XVI—XVII веках. М., 1924, стр. 86.
4 Успенский А. И., К истории русского бытового жанра. „Старые годы", июнь, 1907, стр. 207. Кроме того, эта же тема была им затронута в журнале „Золотое руно", стр. 89, № 7—8, 1906, причем использован был материал из рукописи „Душевное лекарство", принадлежавшей, судя по гербу и инициалам, царю Алексею Михайловичу, хранящейся в Оружейной палате (№ 9312).
5 Трутовский В. К., Боярин и оружейничий Богдан Матвеевич Хитрово и московская Оружейная палата. „Старые годы", стр. 358, июль—сентябрь, 1909.
6 Вольценбург, Библиотека Эрмитажа. Л. 1940, стр. 30—32. Автор насчитывает четыре или пять экземпляров „Титулярника", из которых один хранится в Государственной Публичной библиотеке, № 440, другой — в библиотеке Эрмитажа, остальные, вероятно, в Центральном архиве.
7 Трутовский В. К., Указ. соч., стр. 366.
8 Трутовский В. К., Указ. соч., стр. 366.
9 Забелин И. Е., Домашний быт русских царей, часть I, 1862, стр. 171.
9a Wrangell N., Les chefs d'oeuvres de la galerie des tableaux de L'Ermitage, 1909, стр. 36.
10 Трутовский В. К., Указ. соч., стр. 367.

11 Издана в прорисованном виде Главным архивом Министерства иностранных дел в 1856 г.
12 Трутовский В. К., Указ. соч., стр. 366.
13 На листе 935 в роскошном обрамлении помещена „Молитва трудолюбца о совершении книги сея“, обрывающаяся на листе 941 об., и потому имя художника и писца, сведения о месте изготовления этой замечательной рукописи утрачены навсегда.
14 Эта книга, находящаяся в Публичной библиотеке, имеет надпись: „Ex Museo Petri Dubrowsky“, составившего в Париже во время Французской революции драгоценное собрание рукописей и автографов, поступивших в начале XIX века в Публичную библиотеку.
15 Отчет Исторического музея за 1912 г., рис. 17.
16 Отчет Исторического музея за 1912 г., рис. 10.
17 Павел Алеппский, Путешествие Антиохийского патриарха Макария, 1674 г.
18 Nersessian S., L'illustration du roman Barlaam et Josaph, Album, 102 pl., 1937.

УКАЗАТЕЛЬ РУКОПИСЕЙ, УПОМИНАЕМЫХ В ТЕКСТЕ

XI—XII века

1 Евангелие Остромира 1056—1057 гг., писал Григорий дьякон. Киев.
Публичная библиотека, Ленинград.

2 Изборник Святослава 1073 г.
Исторический музей, Москва.

3 Псалтырь Гертруды, или Трирская, 1078—1087 гг. Владимир-Волынский или Луцк.

4 Архангельское евангелие XII в.
Исторический музей, Москва.

5 Евангелие Мстислава 1103—1117 гг., написано Алексою Лазаревичем.
Исторический музей, Москва.

6 Евангелие Юрьевское 1119—1128 гг., писал Феодор Угринец. Новгород.
Исторический музей, Москва.

7 Устав Псковский XI—XII века.
Третьяковская галлерея, Москва.

8 Евангелие из Трапезунда XI—XII века. Византия. Публичная библиотека, греч. 21. Ленинград.
Публичная библиотека, Ленинград.

9 Слово Ипполита, XII век.
Исторический музей, Москва.

XII век

10 Апостол 1220 г.
Исторический музей, Москва.

11 Житие Нифонта 1222 г. Ростов Великий.
Библиотека им. Ленина, лавр. 35, Москва.

12 Пролог (Захарьевский) 1262 г., писал Тимофей Пономарь. Новгород.
Исторический музей, Москва.

13 Евангелие (Симоновское) 1270 г., писал Георгий Лотыш. Новгород.
Библиотека им. Ленина, Р. 105, Москва.

14 Хроника Амартола, около 1294 г., писал Прокопий. Тверь.
Библиотека им. Ленина, Москва.

15 Псалтырь (Марины) 1296 г., писал Захарий. Владимиро-Суздальское княжество.
Исторический музей, Москва.

16 Евангелие XIII века (начало), писал поп Домка. Публичная библиотека, F. п. 1. 7. Новгород.
Публичная библиотека, Ленинград.

17 Евангелие (Федоровское) XIII века.
Ярославльский музей.

18 Евангелие XIII века, писал Максим Тошинич, Новгород.
Публичная библиотека, F. п. 1. Соф. Ленинград.

19 Служебник (Хутынский) XIII века.
Исторический музей, Москва.

20 Псалтырь (Хлудовская) XIII века.
Исторический музей, № 3, Москва.

21 Служебник Соловецкий XIII века (бывшей Казанской духовной академии).
Казань.

XIV век

22 Евангелие (Хлудова) 1323 г. Новгород.
Исторический музей, № 29, Москва.
23 Евангелие (Сийское) 1339 г., писал Иоанн. Москва.
Библиотека Академии наук, Ленинград.
24 Псалтырь (Грозного) 1340—1350 гг. Новгород.
Библиотека им. Ленина, Москва.
25 Евангелие 1355 г. Новгород.
Исторический музей, № 23, Москва.
26 Евангелие 1362 г., писал парубок Микула. Новгород.
Публичная библиотека, Соф. № 3, Ленинград.
27 Евангельские чтения 1389 г., писал Спиридоний. Киев.
Публичная библиотека, F. п. 1. 18, Ленинград.
28 Евангелие 1389—1425 гг., писал дьякон Зиновий. Переяславль.
Публичная библиотека, F. п. 1. 21, Ленинград.
29 Псалтырь (Смоленская) 1395 г., писал Лука Смолянин.
Исторический музей, Москва.
30 Псалтырь 1397 г., писал Спиридоний протодьякон.
Публичная библиотека, Ленинград.
31 Житие святых Бориса и Глеба XIV века, Сильвестровский сборник.
Библиотека Академии наук, Ленинград.
32 Евангелие (Оболенских) XIV века.
Исторический музей, 36551, Москва.
33 Псалтырь XIII—XIV веков. Псков (?).
Публичная библиотека, F. п. 1. 1, Ленинград.
34 Евангелие (Успенского собора) XIV века.
Исторический музей, № 4, Москва.
35 Евангелие (Чудова монастыря) XIV века. Москва.
Исторический музей, № 2, Москва.
36 Евангелие XIV века. Новгород.
Публичная библиотека, F. п. 15, Ленинград.
37 Евангелие XIV века.
Библиотека Академии наук, № 3, Ленинград.
38 Псалтырь XIV века. Новгород.
Публичная библиотека, F. п. 1. 2, Ленинград.
39 Евангелие (Хлудова) XIV века. Новгород.
Исторический музей, № 30, Москва.
40 Псалтырь XIV века. Новгород.
Публичная библиотека, F. п. 1. 3, Ленинград.

XV—XVI века

41 Евангелие 1401 г.
Библиотека им. Ленина, Р. 118, Москва.
42 Евангелие 1409 г., писал Лука. Псков.
Исторический музей, № 71, Москва.
43 Псалтырь с восследованием 1425—1430 гг. Москва.
Библиотека им. Ленина, Москва.
44 Палея 1477 г. Псков.
Исторический музей, Синод. 2110, Москва.
45 Псалтырь (Угличская) 1485 г., писал Федор Шарапов. Углич.
Публичная библиотека, F. 1. 5, Ленинград.
46 Пророки 1490 г., писал Дионисий (?). Москва.
Библиотека им. Ленина, Москва.
47 Евангелие 1495 г., писал Закхей. Валаам.
Библиотека Академии наук, № 24-4-26, Ленинград.
48 Библия (Геннадиева) 1499 г., писал Василь Ерусалимский. Новгород.
Исторический музей, Москва.
49 Маргарит Иоанна Златоуста. Сборник XV века.
Публичная библиотека, F. 1. 1. 96, Ленинград.
50 Толкования Григория Богослова XV века. Новгород.
Публичная библиотека, F. 1. 1. 194, Ленинград.
51 Житие Бориса и Глеба XV века.
52 Апостол (Чудов монастырь), XV век. Москва.
Исторический музей, № 46, Москва.
53 Евангелие XV века. Москва.
Публичная библиотека, F. 1. 8, Ленинград.
54 Четвероевангелие XV века. Москва.
Библиотека им. Ленина, Р. 123, Москва.
55 Хождение Иоанна Богослова XV века.
56 Евангелие (Хитрово) XV века. Москва.
Библиотека им. Ленина, Москва.
57 Летопись Радзивилловская, или Кенигсбергская, XV века.
Библиотека Академии наук, Ленинград.
58 Евангелие 1507 г., писал Феодосий, сын Дионисия. Москва.
Публичная библиотека, Ленинград.
59 Сборник библейский 1507 г., писал „Матвей десятый". Вильно.
Библиотека Академии наук, 24. 4. 24, Ленинград.
60 Евангелие 1531 г., писал Исаак Бирев.
Библиотека им. Ленина, М. 8659, Москва.
61 Евангелие 1534 г. (Александро-Свирский монастырь).
Исторический музей, 20737, Москва.
62 Книга Козьмы Индикоплова 1535 г. Москва.
Библиотека им. Ленина, Москва.
63 Евангелие (Боголюбовское) 1544 г.
См. „Древности", т. I, М., 1865.
64 Евангельские беседы 1545 г. Москва.
Исторический музей, № 82, Москва.
65 Евангелие 1557 г. Новгород.
Исторический музей, № 334, Москва.
66 Евангелие 1561 г., писал Яков. Новгород.
Публичная библиотека, F. 1. 7, Ленинград.
67 Псалтырь 1599 г. Москва.
Исторический музей, № 57, Москва.
68. Житие Сергия Радонежского XVI века. Москва.
Библиотека им. Ленина, Москва.
69 Житие Нифонта XVI века. Москва.
Библиотека Академии наук, 34. 6. 61. Ленинград.
70 Евангелие XVI века (?). Москва.
Публичная библиотека, 28/33. Ленинград.
71 Чудеса архангела Михаила XVI века (Егоровский сборник). Москва.
Библиотека им. Ленина, 1844, Москва.
72 Деяния Апостольские XVI века.
Библиотека им. Ленина, Москва.

73 Евангелие XVI века. Москва.
Публичная библиотека, F. 1. 25, Ленинград.
74 Евангелие XVI века. Москва.
Публичная библиотека, F. 1. 51, Ленинград.
75 Евангелие XVI века. Москва.
Публичная библиотека, F. 1. 35, Ленинград.
76 Беседы Иоанна Златоуста, XVI век.
Публичная библиотека, F. 1. 1. 88, Ленинград.
77 Триодь постная XVI века.
Публичная библиотека, F. 1. 1. 129, Ленинград.
78 Лицевой летописный свод, Лаптевский экземпляр.
Публичная библиотека, Ленинград.

XVII век

79 Стоглав 1600 г. Москва.
Библиотека им. Ленина, Р. 426, Москва.
80 Евангелие 1612 г. Москва.
Публичная библиотека, F. 1. 153, Ленинград.
81 Евангелие Саввы 1625 г. Нижний-Новгород.
82 Псалтырь 1647 г. Троицкий монастырь.
Исторический музей, № 347, Москва.
83 „Душеполезное лекарство" 1670 г. Москва.
Оружейная палата, Москва.
84 Титулярник 1672—1673 гг. Москва.
Публичная библиотека, № 440, Ленинград.
85 Книга о сивиллах 1673 г. Москва.
Библиотека им. Ленина, Р. 127, Москва.
86 Азбука 1689 г. Москва. Сборник 1689 г.
Исторический музей, Москва.
87 Евангелие 1693 г. Москва.
Библиотека Академии наук, 339, Ленинград.
88 Акафист 1695 г., Карион Истомин. Москва.
Публичная библиотека, F. 1. 142, Ленинград.
89 Толкование Апокалипсиса XVII века.
Публичная библиотека, F. 1. 184, Ленинград.
90 Книга избрания на царство Михаила Федоровича, XVII век. Москва.
Архив древних актов, Москва.
91 Книга о девяти мусах, XVII век. Москва.
Исторический музей, Синод. 527, Москва.
92 Синодик XVII века. Москва.
Библиотека им. Ленина, № 154, Москва.



